1'2000

ISSN 0208—2551

МАСТАЦТВА

Віктар Альшэўскі. Антаніна Улаховіч. Алей, 1999. 80x100.

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 1 (205) студзень 2000

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

доступно на iba MEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Віктар Альшэўскі. Спакуса. Алей, 1998—1999. 100x120.

Спроба разгадаць тэатральны феномен Расціслава Янкоўскага

Барыс БУР'ЯН

1

Калі слынны скульптар Заір Азгур стварыў партрэт гэтага артыста, той не адразу адгукнуўся на запрашэнне завітаць у майстэрню і паглядзець, што ж атрымалася. "Прадчуваў!" — горача выкрыкнуў Слава пасля. Але, ён чамусьці прадчуваў, што такім, якім яго пакажа мастак на п'едэстале, наўрад ці сам сабе ён спадабаецца. "Ну, няўжо мне ўласціва такая чорная меланхолія?.. Такім маркотна-задуменным ты мяне ведаеш? Дык ці падобны я там на сябе?" Я суцішаў Славу, а сам усё ж пагаджаўся з азгураўскай трактоўкай гэтага бурнага мастакоўскага тэмпераменту. Сапраўды, часцей за ўсё Р.Янкоўскі мае постаць чалавека высокай годнасці. Ягоны твар жыва перадае ўнутраную дынаміку яго пачуццяў. Голас — гучны. Жэст — красамоўны...

Артыст — ад галавы да пят. Артыст з Божай ласкі.

Яму і сапраўды ўласцівы тэмперамент сангвінічнага кшталту. Паводле слоў ягонага старэйшага калегі Рыгора Качаткова — бураломны. Хай сказана тое некалі было жартам, ды вось пэўная эмацыянальная дакладнасць у такім вызначэнні ёсць. Ведаючы Р.Янкоўскага з яго дэбютных выступленняў у Рускім тэатры БССР імя М.Горкага, мушу пацвердзіць: бураломна-ўзрушаным ён выступае ў вяршынных ролях свайго багатага сцэнічнага рэпертуару. Залатымі пікамі зіхацяць пад сонцам агульнапрызнанага поспеху ягоныя Макбет і Марк Антоній. Вы скажаце: маўляў, зразумела — на тое і Шэкспір, найбольш страсна-жарлівы даследчык веліччы і нізасці чалавечай душы. Ну, а Фёдар Таланаў або Фларыян Гайшук — персанажы, абмаляваныя стрыманымі, можна сказаць, акварэльнымі артыстычнымі фарбамі, як таго вымагае літаратурны почырк сучасных аўтараў Л.Ляонава ("Нашэсце") і А.Адамовіча ("Вяртанне ў Хатынь"). А сакавіта-жывапісная палітра ў каларытных горкаўскіх вобразах — ад Лёшкі Пяцёркіна і да Ягора Булычова. А гэтыя, рознага інтэлектуальнага ўзроўню, апантаныя прагай рэвалюцыйнага пераўтварэння грамадства — казацкі станічнік Макар Нагульнаў або таёжны партызанскі важак Левінсон, што сышлі з празаічных старонак М.Шолахава і А.Фадзеева, каб паўстаць у жывым абліччы дзякуючы пранікліва зоркаму артыстычнаму зроку Р.Янкоўскага. А вытанчана-млявы, нібыта жудасна змораны сваімі каралеўскімі абавязкамі венцаносны інтрыган Людовік XIV ("Мальер" М.Булгакава)...

Мабыць, гэты пералік сам па сабе дае ўяўленне пра неабсяжныя творчыя далягляды артыста. Я настойваю на тым, што Р.Янкоўскі — менавіта артыст. У тым значэнні слова, якое, акрамя таленту, прадугледжанаму ў вызначэнні "акцёр", указвае яшчэ на прыроджанае абвостранае пачуццё эстэтычнасці тэксту.

О, які гэта жыццядайны імпульс для сцэнічнай дзейнасці — такт!

Артыст маштабу Р.Янкоўскага не адно толькі здагадваецца пра гэтую асаблівасць свайго тэатральнага дару, ён свядома культывуе'яе, удасканальвае. Свядома? А як мэтазгодная свядомасць спалучаецца ў жывой сцэнічнай творчасці з натхненнем? З інтуіцыяй? З эстэтычным пачуццём меры? Ах, ці ж хто разгадае бясконцыя загадкі тэатра! Тайна — і свядомасць таленту. Мо гэта мост, перакінуты з глыбіняў акцёрскай душы да рэальна супярэчлівых памкненняў, жаданняў, веравання і няўпэўненасці, адданасці і здрадлівасці, карыслівага махлярства і непадкупнага рыцарскага высакародства, адступніцкай боязі і стойкай дужасці... Упэўнены, што Р.Янкоўскі якраз з тых творцаў, якія вызнаюць бясспрэчную ісціну. Афарыстычна сфармуляваную наступным чынам: "Талент — сіла, а такт — мастацтва. Талент ведае, што трэба рабіць, такт — як рабіць. Талент робіць чалавека вартым пашаноты, такт — паважаным. Талент — багацце, такт — наяўны капітал". Як жа хораша распараджаецца Слава сваім неацэнным капіталам! Наш брат з тэатральна-крытычнага цэха часцей называе майстэрствам такое ўменне распараджацца ўсімі сваімі артыстычнымі здольнасцямі. Творчасць Р.Янкоўскага дае мне права падкрэсліць: ён арыгінальны тым, што яго артыстызм настоены на эстэтычным сумленні. Ігра на сцэне для яго не самамэта, ён мае за генеральную мэту па-мастацку даўмецца саму му і далучыць нас, гледачоў, да сапраўднай існасці вось гэтага чалавечага нораву, вось гэтага характару гэтай асобы, што на сённяшні вечар зрабілася ягоным вобразным "Я".

У самым прыніжаным і няўклюдным тыпе і ў асобе каралеўскай крыві заўсёды ёсць нейкая вышэйшая праўда і шчырасць чалавечай душы, якую ён, артыст Р.Янкоўскі, разам з намі, гледачамі, вывучае і асэнсоўвае.

Варта толькі вярнуцца ў думках на прэм'еру, напрыклад, "Антонія і Клеапатры", як адразу ажывае ва ўсёй жарлівасці прамоўлены героем трагедыі маніфест кахання (нават — Кахання, з вялікай літары): "Хай будзе Рым размыты ў хвалях Тыбра!.. Дзяржавы — прах. Зямля — угнаенне; яно нароўні жывіць чалавека і жывёлу. Жыцця напраўду веліч — у каханні..." Перачытваеш гэтую тыраду шэкспіраўскага героя і неяк скептычна ставішся да сутнасці сказанага. На сцэне ж Р.Янкоўскі нібы ўласным сэрцам — вось тутака, ля ног егіпецкай царственнай прыгажуні, і зараз — упершыню спасцігае... адкрывае для сябе самога... адчувае ўсю глыбіню парадаксальнай ісціны, якая ці не раптоўна робіцца для яго неабвержнай.

І гэта ён — славуты рымскі палкаводзец-пераможца Марк Антоній; ён, які згуртаваннем усёмагутнага трыумвірату ўзмацніў дзяржаўную ўладу імперыі, знянацку перажывае такі чароўны "землятрус душы" (Г.Гейнэ). І пасля герой жыве нібы свяцільня-паходня, што ляціць у бездань і асвятляе ў тыя імгненні хараство прывідна-шэрых стромаў рэчаіснасці. Але, агонь такога факела мо і ўпраўду раздзьмухае вецер з раю! Прынамсі, артыст тады паўстаў перад намі нібы і на самай справе яму адкрыўся рай, і ён не хоча думаць, чым тое пагражае дзяржаўным інтарэсам.

Мастацтва Р.Янкоўскага свабоднае, па-моцартаўску легкакрылае, тэатральна-святочнае, прывабна-элегантнае. Такому таленту ўласціва прыкмечанае некалі яшчэ Бернардам Шоу ў вялікай Сары Бернар артыстычнае ўмельства ўгадваць глядацкую падатлівасць і іграць на ёй — цешыць наша самалюбства, мучыць нашу душу міжвольным самабічаваннем, хваляваць нашае прыцiхлае сумленне... Карацей кажучы — дурыць нам галаву. Артыст павучае нас, каб мы не заўважалі, быццам ён разумнейшы за нас, і ўсяляк, асабліва захопленай ігрой, робіць нашы ўражанні прыемнымі, дорыць нам маральнае і эстэтычнае задавальненне.

У наш час, калі развялося мноства ўсёведаў-маралістаў, якія апанавалі трыбуны і кафедры, друкаваныя старонкі і тэлевізійны экран, радыёхвалі і нават інтэрнетную прастору, артысту тым больш неабходна тое ўмельства, пра якое так трапна казаў некалі Б.Шоу, — даваць нам урокі праўды і хараства ("дурыць галаву") без надакучлівай дыдактыкі. Самыя сур'ёзныя ісціны сучасны Арлекін вобразна раскрывае і ўнушае гледачам з прыгожай нязмушанасцю. Як гэта робіцца? Арганічным жыццём у вобразе. Хараство такога артыста, як

2

3

4

1 Расціслаў Янкоўскі.
2 Р.Янкоўскі і А.Корчыкаў у спектаклі "Гамлет".
3 Р.Янкоўскі ў спектаклі "У прыцемках".
4 Р.Янкоўскі і Б.Масумян ў спектаклі "Букееў і кампанія".

Р.Янкоўскі, крыецца ў характве тае школы рэалістычнага сцэнічнага мастацтва, запаведзі якой ён шануе не дэкларуючы, а ў непасрэднай творчасці.

Сёння.

Тутака.

На гэтых вось падмостках.

Перад сённяшнім гледачом.

Творцам сапраўднага жывога сцэнічнага вобраза Слава Янкоўскі паўстаў перад мінчанамі ў сваіх дэбютных выступленнях. Сорак з гакам гадоў таму, у пяцьдзесят сёмым.

Я помню тое так, быццам глядзеў "Васу Жалязнову" ў Рускім тэатры БССР ім. М.Горкага пазаўчора. Да таго ж сам Слава ў свае семдзесят выглядае і цяпер надта падобным да таго мала дзецкага брунета, што адразу заваяваў сімпатыі мінскіх тэатралаў. У манеры паўсюдных паводзін Славы Янкоўскага адчуваецца нейкая прыроджаная шляхетнасць. Шляхетнасць як грацыёзны і натуральны арнамент асобы, якая інтуітыўна звярае свой кожны крок з прынцыпамі высокай духоўнай сферы.

Я не адзін раз глядзеў спектакль "Вячэра" паводле драмы Жан-Клода Брысвіля і заўсёды адчуваў, як дзівосна мой даўні прыяцель Слава Янкоўскі, пераступіўшы парог гасцінай палаца на вуліцы Сан-Фларэнтэн у Парыжы, паўстае перад намі... князем Бенявенцкім. Так, гэта ён, вераломны дыплимат і саноўны, выпешчаны царадворац Шарль Марыс Талейран. Адкуль узялася гэтая матавая бледнасць на смуглявым твары? Гэты прывабна-ўсмешлівы позірк вачэй, ад якіх не схаваецца ні адна дробязь? Гэты лёгкі ўзмах гожых пальцаў каля скроні, на якой карцінна завіваецца ссівелая пасма валасоў. Ён пачынае нібы дырыжыраваць сам сабе ў такт зводдаль пачутай музыкі... Увасабленне рафінаванай асобы!

Праўда, ён не будзе ўтойваць грэблівай міны ад свайго госця, ад гэтага палітычнага гандляра Жазэфа Фушэ, калі той па-мужыцку бесцырымонна каўтне калекцыйнае віно або пражэрліва накінецца на ружова-празрыстую сёмгу. Затое колькі асалоды ў ім ад гэтай вытанчана выкананай дэманстрацыі эратычнага гурманства перад паліцэйскім міністрам з прасталюдзінаў! І ад далікатна-смелага пацалунка — ці не адразу ў палітычную атаку на саперніка, які ведае, што ў Еўропе няма ніводнага прынца, міністра, караля, які не плаціў бы вам, вяльможны Талейран, за паслугі. Маецца дасье на гэты конт. Вялікае? На сямі старонках. Якім сарказмам азараецца твар гаспадара велікасвецкай вячэры ліпеньскім вечарам 1815 года! "І вы не шкадуеце, што змарнавалі на мяне столькі паперы!" — паблажліва смяецца Талейран.

Але, то быў Талейран — не Янкоўскі. Дзівоснае пераўвасабленне пры мінімальных высілках. Здольнасць быць кімсь іншым, не самім сабою...

Вяртаюся, аднак, да памянёнага вышэй дэбюту артыста ў Мінску. Такім чынам — перад намі Лёшка Пяцёркін.

Маладзенькі і па-хлапечы заўзяты з'яўляўся ён у промнях рампы (у доме Васы Барысаўны Жалязновай) увасабленнем нейкай дзікаватай віталістычнай энергіі. Толькі дай каманду, паднясі яму чарку або заспявай першыя словы "Барыні" — і ён імгненна адзавецца. Кульне за каўнер. Заспявае на ўсё горла. Пусціцца ў скокі, зацягваючы ў карагод хаўруснікаў. Вочы гараць агнём. Рукі ўскінуты ўгару. Плечы — ходарам. Прытупвае, выстукваючы захапляльны рытм, грукае абцасамі. "Танцурыст", дый годзе! Пакрысе гэны Пяцёркін упадае ў транс. Скокі робяцца ці не канвульсіўнымі. Куды падзелася вясёлая бесклапотнасць, з якой ён на пачатку вечарыны спеўна выкрыкваў: "Птичка божая не знает ни заботы, ни труда..."! У шалёныя танцавальныя "па" ўпляталася нешта па-ваяўнічаму зухавата-хвацкае. Праз усмешліва-ўзбуджаны твар выглядала душа безразважнага дзялка. Прыгожага. Галасістага. Заўзятага танцора.

І глядач здагадваўся, які ён, Лёшка Пяцёркін, дарэчны ў гэтым доме. Побач з жывёльнай узрушанасцю Прохара Храпава, сп'янелай ад нервова-істэрычнай дурасці Людмілай і лютасна-змрочнай Наталляй распешчаны весялун з пышна раскудлачанымі валасамі выглядаў гатовым хоць вось зараз да злачынства. Нават да забойства. Няўрымсліва пульсавала ў тым хамаватым азарце біялагічная інерцыя, якая сама па сабе цягне чалавека ў рызыкоўныя прыгоды, вядзе на бессаромныя сцяжыны амаральнасці.

У Р.Янкоўскага шмат роляў зусім процілеглых Лёшку Пяцёркіну або князю Талейрану. Адно відавочна: Р.Янкоўскі карыстаўся кожным зручным момантам жыцця ў вобразе, каб праз канкрэтную фігуру абудзіць у нас цікавасць да феномена чалавека наогул. Як біялагічнай істоты. Як сацыяльнага тыпу. Як нацыянальнай адметнасці. Але сярод яго сцэнічных герояў мы помнім каларытныя фігуры і рабоў сваіх пажадлівых інстынктаў, і ўладароў уласнай волі. Аслепленых фанатыкаў розных забабонных ідэй і празорліўцаў з сэрцам Праметэя, што дорыць агонь людзям...

Асабліва яскравыя старонкі творчасці Р.Янкоўскага тыя, дзе адлюстравана яго ўяўленне пра адносіны між асобным індывідам і ўладай, якая яму дадзена (або якую ён захапіў сілай). Што робіць улада з душой і як чалавек карыстаецца магчымасцю штосьці змяніць у ходзе падзей і ва ўласным лёсе. Гадзіна за гадзінай. Год за годам. Хай будзе той жа Левінсон з "Разгрому" або Пётр Вялікі ("Хрыстос і Антыхрыст" паводле Д.Мяражкоўскага), важная міністэрская асоба Казмін ("Апошні наведвальнік" В.Дазорцава) ці "князь цемры" Воланд ("Майстар і Маргарыта" паводле М.Булгакава), кіраўнік рэспубліканскага маштабу Фёдар Максімавіч ("Соль" А.Петрашкевіча) і... Кожны з іх — і закуты панцырам скуранкі камісар, і наменклатурны дзеяч, і венцаносная асоба на троне, і наогул прыдуманая фантастычная істота — ім, артыстам Р.Янкоўскім, узбагачаны адметным характарам. Як артыст і сапраўдны інтэлігент Р.Янкоўскі не мог творча, а гэта азначае — праз сваіх сцэнічных герояў, не гаварыць пра надзённае. А надзённым для яго, як і для большасці нашай творчай інтэлігенцыі, было пэўнае гістарычнае празрэнне. Калі хочаце, Слава Янкоўскі — гэта ўзор мастакоўскай асобы з асабіста назапашаным вялікім арсеналам патэнцыяльных сіл, бясстрашных перад навалай самых нечаканых паваротаў падзей і адкрыццяў. Выдатны артыст нашай сучаснасці ахвярна адданы мастацтву.

Фота А.Спрынчана.

5 Р.Янкоўскі і Ю.Сідараў у спектаклі "Вячэра".

6 Р.Янкоўскі і А.Клімава ў спектаклі "На залатым возеры".

Бяда ад пяшчотнага сэрца

Таццяна АРЛОВА

Чым насаліў Мікалай Пінігін тэатральнай Беларусі — яшчэ трэба разабрацца. Адно відавочна: ён так і не заслужыў свайго тэатра. Да таго ж стаў нялюбы ўладам. Трыумфальна прайшоўся па мноству дзяржаўных сцэн (Тэатр імя Янкі Купалы, Тэатр імя Якуба Коласа, Рускі тэатр, Магілёўскі абласны, Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, Нацыянальны тэатр оперы), зрабіў некалькі камерцыйных праектаў, пашумеў у Маскве і асеў у вядучым тэатральным калектыве Санкт-Пецярбурга.

Ахвота да перамены месцаў — з'ява для мастака натуральная. Не заседжвацца. Не закаснець. Не забранзавець. Не надакучыць сабе і публіцы. У памкненнях рэжысёра Мікалая Пінігіна ёсць свая логіка. Ён пачаў як свавольнік, смяльчак, шукальнік новага культурнага асяродка. Ягоны прыход у тэатральнае мастацтва суправаджаўся скандалам. Ягоная адоранасць хутка ўсімі была прызнаная і нават афіцыйна адзначаная. За гонар папрацаваць у ягоных спектаклях акцёрам даводзіцца ваяваць і канкурыраваць. Пінігінскі спектакль — гэта амаль заўсёды эталон якасці. Пры такіх абставінах спакойнае існаванне для Мікалая Мікалаевіча было б роўнае вырачэнню ад самога сябе. Ён павінен быў, мусіў штосьці выкінуць.

З ягоным ад'ездам назаўсёды, здаецца, лёгка змірыліся. У нас так заўжды: гучна пашумім і хутка супакоімся. Выдатны прынцып чыноўніцкай маралі — незаменных няма. І раптам увосень, на пачатку тэатральнага сезона, адбылося нечаканае пінігінскае вяртанне. Не, фізічна ён не з намі. Выкрасліўшы з памяці дзесятак лепшых гадоў, ён, відаць, у Мінск ужо не вернецца. І правільна зробіць, таму што Пінігіну, вядома ж, патрэбны больш яркія чалавечыя і тэатральныя ўражанні, чым тыя, што ён мог атрымаць тут, у сябе дома. Але Пінігін, развітваючыся, прашумеў двума тэатральнымі праектамі прыватнай антрэпрызы.

Абодва спектаклі шырока рэкламуюцца Беларускім тэлебачаннем. "Бедную Лізу" Пінігін прадставіў на тэлеэкране асабіста, відаць, больш за ўсё асцерагаўся неразумення свайго захаплення сентыментальнай прозай. Добрая літаратурная інтуіцыя рэжысёра дагэтуль ўсё ж звязвалася з п'есамі, дзе можна было правесці вострыя асацыяцыі з сучаснасцю, пакпіць з побыту, пазласловіць з нагоды... Дастаткова скептычны погляд на людзей і асяродак як бы адсякаў ад увагі Пінігіна цэлы пласт літаратуры з, так бы мовіць, спагадлівымі адносінамі да чалавека.

Майстра гратэску, стваральнік тэатральных шоу, Пінігін ва ўпор не бачыў узвышана-сентыментальнай драматургіі. І раптам?!

Абраўшы сучасную п'есу Пятра Гладзіліна "Чаравікі на тоўстай падэшве" і звяртаючыся да прозы пазаўчарашняга стагоддзя — "Беднай Лізы" Мікалая Карамзіна, у наш прагматычны час Пінігін ўзяўся пераконваць, што годнасць вышэй за багацце і саслоўную прыналежнасць. Людзі нездарма так зло і бязлітасна высмейваюць пастулаты сентыменталізму. Бо яны дакладна ведаюць, што лепей быць багатым і знакамітым, чым бедным і сціплым.

Пінігін рушыў напраскі і супраць плыні. У ягонай творчасці былі, канешне, звяртанні да жыцця сэрца і душы. Але чамусьці ўсе ад яго чакаюць у тэатры свята гарэзлівасці, пераапрананняў, піратэхнікі і музычнага свавольніцтва. Зрэшты, усё гэта прысутнічае і ў двух названых спектаклях. Калі Карамзін шукаў "слова для тонкіх пачуццяў", дык Пінігін намацвае дакладную тэатральную форму для гэтых самых пачуццяў.

Гэта форма, канешне ж, іранічная, з адлегласці. Ды нельга сказаць, з боку. Гэта было б няправільна. Гэта б мела на ўвазе пэўнае аддаленне ад матэрыялу. Тут жа наадварот: угрызанне, ужыванне ў сентыментальную структуру, жаданне абудзіць цікавасць да "пяшчотных пераліваў". У абодвух спектаклях Пінігіна прысутнічае спачуванне законам сэрца. Ён, цвярозы майстра і жорсткі пастаноўшчык, добра ведае, што жыццё абавязкова зламае, перамалоціць і сагне ўсё крохкае. Усялякая скіраванасць да неба бесперспектыўная. Трэба шырэй расставіць ногі, каб не ўпасці на грэшнай зямлі. Зямля і неба — адвечныя антыподы. Рэальнасць і мара. Цвярозы разлік і пачуццё. Штольц і Абломаў. Усё гэта спрадвечна рускія тэмы. Можна меркаваць, што і славянскія. Магчыма, мы цікавыя свету менавіта гэтым даследаваннем сваёй ментальнасці. Удалечыні ад цывілізацыі, з суровым кліматам і ўразлівай душой, мы заўжды загадкавыя сваёй здольнасцю "выжыць і не страціць".

Захапленне сцэнографа Зіновія Марголіна металічнымі канструкцыямі некалькі супярэчыць задуме рэжысёра. З іншага боку, тут прысутнічае элемент кантрасту: мяккая, бясформенная плоць матэрыялу і лінейна-акрэслены асяродак. Няспешнае

1 "Бедная Ліза". З.Белахвосцік (Маці).

2 "Бедная Ліза". А.Унукава (Ліза).

3

хатняе існаванне герояў, паглыбленасць ва ўласныя перажыванні — усё тое, што ўласціва мінуламу стагоддзю. І сучасная выверанасць жыцця, якую ўвасабляюць найперш камп'ютэры. Металіка, на якой трымаецца наша стагоддзе. Канструкцыі дамоў і машын, цэхаў, кватэр і музыкі. Два стагоддзі сутыкаюцца лбамі.

Няхай не бянтэжыць аб'яднанне ў размове двух спектакляў. Адзінства рукі мастака, агульнасць задумы і час выпуску дазваляюць казаць пра іх як пра дылогію. Трагедыі "пяшчотнага сэрца" паўтараюцца пастаянна. Толькі тое, што раней магло скончыцца смерцю, сёння як бы замураванае ў жорсткі побытавы пасыл: "Загадана выжыць".

Бедная Ліза ціха скокнула ў рэчку. Больш загартаваная Наташа з "Чаравікаў на тоўстай падэшве" — паплача, павые па-бабску, напрыдумляе варыянтаў помсты, а потым успомніць, што неабходна цягнуць сям'ю.

Погляд мастака Марголіна на чалавека як на ліліпута, які трапіў у краіну Гулівера, вельмі эфектны і цалкам спалучаецца з задумай Пінігіна. Відавочна, ён не выклікаў раздражнення пастаноўшчыка. Так, Міця і Наташа апынуліся ў птушынай клетцы. Ліза і Эраст нібы саскочылі са старонак кнігі і ўюцца вакол вялізнай чарнільніцы Карамзіна. Маленькія, мала каму вядомыя чалавечкі — мурашкі, ад якіх нічога не залежыць.

Я не памылілася: менавіта ліліпуты ў Гулівера, а не Гулівер у краіне веліканаў. Тут ёсць істотная розніца. Хтосьці адзін велізарны круціць і вяршыць наш лёс. Мы перад ім бяссільныя. Аднак крыўдна. Асабіста мяне закранае не паўтарэнне сцэнаграфічнага прыёму (нагадаю, што падобным чынам афор-

4

3 "Бедная Ліза". Сцэна са спектакля.
4 "Чаравікі на тоўстай падэшве". У.Мішчанчук (Дзмітрый).

млена "Жаніцьба" ў Маладзёжным тэатры), а ўпэўненасць мастака ў поўнай бесперспектыўнасці якіх-небудзь дзеянняў.

Людзі, пасаджаныя ў клетку, прыстасоўваюцца і пачынаюць віць сваё, хоць і ўбогае, ды ўсё ж гняздзечка. Сышоўшыя з кніжнай старонкі героі Карамзіна павінны ўсяго толькі ілюстраваць расказ аўтара, а потым патануць у чарнільніцы. Успомніце: аўтар дастае з чарнільніцы вядро з вадой і выплюхвае яе, імітуючы гук падаючага ў ваду цела. Рэжысёр і мастак не жадаюць ставіцца сур'ёзна да расказанай гісторыі. Тут адчуваецца нейкая нелюбоў да чалавека, пэўная злосць, а можа быць, і крыўда.

Але артысты не зусім падпарадкаваліся аўтарскай задуме і выкінулі штуку насуперак рэпетыцыйнай дамоўленасці. Думаю, што яны і самі пра гэта не ведаюць.

Для абодвух тэатральных праектаў Пінігіну патрэбна была асаблівая каманда. Хоць ён і любіць мяняць коней на пераправе і здольны захапіць сваёй фантазіяй любога артыста, але ў гэтыя спектаклі набіраліся не проста любімчыкі і класныя прафесіяналы. Пінігіну спатрэбіліся віртуозы, здольныя без асаблівых капрызаў і амбіцый выцягнуць антрэпрызны тэатр.

Як прызнаваўся пастаноўшчык, ён асабліва любіць тых акцёраў, якія могуць з добрым пачуццём гумару сыграць тэкст тэлефоннага даведніка. Канешне, Карамзін і Гладзілін — гэта не такая ўжо безнадзейная літаратура, але ж і не першакласная. З аповесці Карамзіна трэба было выбраць усё тое, што неабходна для здзяйснення задумы. І гэта было зроблена па-майстэрску. А вось п'еса Гладзіліна аказалася нейкай бязмернай і неўтаймоўнай. Нягледзячы на наяўнасць вострых рэплік, павароты сюжэта неабавязковыя. Складзеная з набору эпізодаў, п'еса падаецца не выверанай па законах драматургіі. Асабліва гэта датычыцца першай дзеі. Яна ўсё цягнецца, цягнецца. Пачынае здавацца, што справа ідзе да фіналу. У другой дзеі робіцца проста сумна.

5

Гратэскны і лірычны, смешны і самотны дуэт Наташы і Міці — Вольгі Клебановіч і Уладзіміра Мішчанчука — гэта бясконцыя навелы і розныя жанры. Ненатоленая прага акцёрства то ўзнімае іх да ўзроўню шэкспіраўскай трагедыі, то кідае ў цыркавы балаган. Ім дапамагае іх прыродная натуральнасць.

Мяккі, кранальны, безабаронны Міця Мішчанчука — магчыма, галоўная ўдача спектакля "Чаравікі на тоўстай падэшве". З выгляду ён чалавек маленькі і слабавольны. Біяграфія марскога афіцэра не для яго. Ён чалавек, які прыслухоўваецца да сябе невядомага, нібыта трапіў у палон да глабальнай ідэі, і гэты глыбінны зрок адкрые нам натуру моцную і пяшчотную. Шустры, прастадушны Міця ў інтэпрэтацыі Мішчанчука — гэта дзівак накшталт шукшынскіх герояў. Ён даўно страціў глебу пад нагамі, страціў усялякія арыенціры. Ды, магчыма, каханне штосьці вызначыць у ягоным жыцці, каб мець магчымасць працягваць жыць, а не спіцца, не легчы на дно. Мішчанчук дэманструе прарыў да запаветнага сэнсу быцця праз выхадкі вераломнага клоуна.

Гэтую ролю рэпеціраваў і павінен быў іграць купалавец Валерый Філатаў. І, напэўна, асоба Міці была б больш магутнай, буйной. Але не суджана. Як

5 "Чаравікі на тоўстай падэшве". В.Клебановіч (Наташа), С.Журавель (Аркадзій Андрэевіч).
6 "Бедная Ліза". Сцэна са спектакля.

6

здарылася, так здарылася. Іншы выканаўца — гэта заўсёды іншая індывідуальнасць. І некалькі іншае гучанне ўсяго спектакля. Цяжэй за ўсіх аказалася партнёрцы Мішчанчука Вользе Клебановіч, якая ў ролі Наташы, закруціўшыся ў нястрымнай тэатральнай віхуры, павінна была абавязкова перабудавацца і апекаваць свайго сцэнічнага мужа. Тэатральны праект даў ёй магчымасць у адной ролі пражыць мноства розных жыццяў і з поспехам дэманстраваць, што яна артыстка камедыйная, буфанадная, лірычная, трагічная. Яе дыяпазон — ад цыркавой клаунады да складанейшых перажыванняў чэхаўскай гераіні.

Невычэрпны на выдумкі Сяргей Журавель адразу ў трох вобразах, адзін з якіх жаночы. Лёгкімі штрыхамі, з мноствам фарбаў малюе ён зусім пазнавальныя чалавечыя тыпы. Чатыры "кулявыя" ролі, як бы свядома разлічаныя на бурную рэакцыю глядзельнай залы, якая заўсёды адгукаецца на эстрадны націск. Магчыма, эстраднасці занадта многа ў рабоце Жураўля. Але тэкст нічога іншага і не мае на ўвазе. І толькі шчымлівай тэмай пройдзе ледзь прыкметны сум адзінокага чалавека, заўсёды зняважанага, які так і не зазнае імгненняў сапраўднага шчасця.

Параўноўванне двух спектакляў ні да чога не абавязвае, але ўсё ж асабіста я аддала б перавагу "Беднай Лізе", дзе Пінігін з гарэзлівай безагляднасцю паглыбіўся ў стыхію іранічнай меладрамы. Паўтараючы словы Карамзіна, ён "зрабіў уражанне", даводзячы, што ў тэатры няма і не можа быць састарэлых тэкстаў. Прадзюсер Уладзімір Ушакоў, які заключыў саюз з групай акцёраў, прапанаваў сапраўды сур'ёзны і значны праект, дзе можна беспамылкова казаць пра віртуозаў сцэны. У адным з інтэрв'ю пра сваю антрэпрызную дзейнасць Ушакоў заначыў, што прызнае толькі камедыі або размову пра каханне. І тое і другое ўдала спалучылася ў "Беднай Лізе". І нават выйшла за акрэсленыя рамкі. З'явілася нешта новае па жанру. Прынцыпова новае для сённяшняй тэатральнай сітуацыі.

Малады антрэпрызны тэатр, які дзейнічае паводле прынцыпу "оф Брадвей", упэўнена набірае сілы і канкуруе з дзяржаўнымі калектывамі. Ён робіць стаўку на акцёраў, якія актыўна імкнуцца да гледача і ў нечым яму падыгрываюць. Можна сказаць, яны квітнеюць на вачах у публікі, купаюцца ў гуках апладысментаў. Пінігін набраў каманду, моцна абстраляную і загартаваную ў капусніках. Аднак прапанаваў ёй не імправізацыі напаказ, а складаную партытуру спектакля-дывертысмента. Паядынак тэатра і класічнай літаратуры, канешне, меў на ўвазе забаўляльныя задачы. У кампазіцыі спектакля няма жорсткасці, яна нібы выпадковая, стыхійная. Але за гэтай свабодай заўважны добра вывераны цвярозы разлік. Мы павінны перамагчы, але не любым коштам, а віртуознай імправізацыяй.

Відавочна перабіраючы з кплівымі "Ах!" і "Ох!", рэжысёр чэрпае прыток энергіі з сумежных мастацтваў, найперш з музыкі. Бесперапынныя пасылкі ў залу лёгка ствараюць кантакт між гледачамі і акцёрамі і падкупляюць сучаснай інтанацыяй. То іранічна зніжаючы тон гаворкі, то рамантычна ўзносячыся над пошлай рэчаіснасцю, спектакль напоўнены пачуццёвым стылем "а ля сентыменталізм". Ніякага псіхалагізму і перажыванняў. Раптам высвятляецца, што мы, гледачы, зусім не цураемся пачуццяў.

Мне не здаецца, што "Бедная Ліза" — мюзікл або вадэвіль. Нехта абураецца: навошта так шмат спяваюць драматычныя акцёры, калі эстрадныя або аперэтачныя гэта могуць зрабіць лепш. Але яны так добра ніколі не сыграюць. І асабіста я аддаю перавагу сціплым музычным магчымасцям пры цудоўным выкананні, а не майстэрству гучання і пастаноўцы голасу. Музычная партытура "Беднай Лізы" цудоўная. Кампазітар Віктар Капыцько і камерны аркестр "Віртуозы сцэны" далучае нас да гульні ў музычныя стылі.

На вялізным пюпітры разгорнута ілюстраваная кніжка. На яе старонках у ненатуральных паставах часам знаходзяцца героі. Яны маглі б нырнуць і ў велізарную чарнільніцу. Іх нарадзіла калісьці фантазія Карамзіна, але сёння яны яму ўжо не належаць. Яны распавядаюць пра гісторыю мужчынскіх заляцанняў, пра адчайнае жаданне кахаць і, на жаль, пра тое, што занадта позна зразумелі: лепшае ў жыцці засталося далёка ў мінулым і ніколі не паўторыцца.

Прыгожы і тэмпераментны Віктар Манаеў з бляскам праводзіць маналог-экскурс па гісторыі Масквы. Зоя Белахвосцік, якая не баіцца кантрастаў, штораз зрывае апладысменты арыяй: "А на белом свете жить страшнее страшного". Акцёры купаюцца ў пераліваx камедыі, лірыкі, гарэзлівасці і парадоксаў.

Што хацелі сказаць яны ўсе разам, ствараючы для гледачоў тэатральнае свята? Можа быць, што бяда ад пяшчотнага сэрца куды больш прыемная і чалавечная, чым змаганне за сацыяльныя выгоды і пошукі сусветнай справядлівасці. Што моцнае сярэдняе пакаленне акцёраў знаходзіцца ў цудоўнай творчай форме і яму трэба многа іграць, што ў іх родных тэатрах гэта здараецца не заўсёды. Што можна ставіць папулярныя ў публікі забаўляльныя спектаклі, не адступаючы за межы густу. І што, нарэшце, не варта зацыклівацца на мёртвай форме дзяржаўнага тэатра, а смялей пускаць жадаючых у свабоднае плаванне.

Зрэшты, магчыма, я ўсё гэта прыдумала — артысты проста хацелі зарабіць грошай. Таксама не загана. Пінігін з'ехаў. У яго не запытаешся. Нашаму тэатру будзе вельмі яго не хапаць.

Пераклад з рускай мовы.
Фота А.Спрынчана.

"Чаравікі на тоўстай падэшве". В.Клебановіч (Наташа), У.Мішчанчук (Дзмітрый).

Дванаццаць дзён у сталіцы

Андрэй АХМЕТШЫН

Мінулым летам Брэсцкі тэатр драмы і музыкі дванаццаць дзён выступаў у Мінску. Сталічная публіка, спешчаная гастролямі папулярных калектываў і "зорак" сцэны, не спяшалася на спектаклі брэсцкай трупы. Але ж глядзельная зала не пуставала, штовечар збіраючы аматараў тэатральнага мастацтва. Праграму гастроляў склалі спектаклі па творах П'ера Бамаршэ, Івана Тургенева, Аляксандра Фрэдра, Уладзіміра Караткевіча, у якіх адлюстравалася гісторыя драматургіі ад вытанчанай французскай камедыі XVIII ст. да сучаснай айчыннай інсцэніроўкі. Рэжысёрская палітра была прадстаўлена імёнамі Цэзарыя Карпіньскага, Рыда Таліпава, Вахтанга Чхаідзе, Юрыя Лізянгевіча і адлюстравала розныя накірункі тэатральных школ. У афішы тэатра спалучыліся класіка і наватарства, эстэтства і прыхільнасць да нацыянальных традыцый.

"Дэль артэ" або ... шоу

... Адзін з самых папулярных камедыйных персанажаў сусветнай драматургіі, герой п'есы П'ера Бамаршэ "Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро", выходзіць да гледачоў у ролі ... дырыжора. Ён пачынае кіраваць "аркестрам" — глядзельнай залай, імклівым рухам смычка запрашаючы публіку ўзяць на сябе ролі віяланчэлі, скрыпкі і кантрабаса. За кулісамі чакае ганарысты Граф Альмавіва і наіўная Графіня, блазан Керубіна і палкая Марселіна, Брыдуазан і Дубльмен, служкі, сяляне, а яшчэ непаўторная Сузанна, з якой Фігаро задумаў ажаніцца. Дзеля гэтага трэба перахітрыць закаханага ў Сузанну гаспадара.

Знакамітую гісторыю вяселля Фігаро рэжысёр Вахтанг Чхаідзе ўвасабляе ў нязвыклым стылі карнавалу. Жанр спектакля пазначаны як "камедыя-маскарад", падкрэслены не проста забаўляльны, а фантасмагарычны характар дзеяння. На сцэне — мноства італьянскіх карнавальных масак, за якімі існуюць і галоўныя героі. Калісьці старажытны еўрапейскі тэатр выкарыстоўваў маскі дзеля таго, каб лаканічна і дакладна выявіць сутнасць персанажа. Вядома, спектакль Брэсцкага тэатра толькі аддалена нагадвае стыль "дэль артэ", а маскі служаць пераважна для гумарыстычных мэт. Напрыклад, галоўны герой хаваецца за вобразам... асла, што наўрад ці адпавядае ягонаму вясёламу нораву. Зрэшты, сюжэт маскараду адсутнічае ў п'есе Бамаршэ, таму некаторыя карнавальныя эпізоды ўспрымаюцца не зусім натуральнымі. Але стваральнікі спектакля вырашылі разбавіць дзеянне сцэнамі масавага свята, відаць, дзеля таго, каб у гледачоў узнікла пачуццё радасці.

Жанр камедыі-маскараду адлюстраваны і ў своеасаблівай алегарычнай сцэнаграфіі спектакля. Мастак-пастаноўшчык Яраслаў Нірад размясціў у цэнтры сцэны шыкоўную белую карэту, праз дзверцы якой праходзяць персанажы. Рамантычны выгляд карэты нагадвае пра тое, што славутыя героі легендарнай французскай камедыі вандруюць са стагоддзя ў стагоддзе. Паводле слоў галоўнага героя спектакля, Бамаршэ раіў чытаць "Жаніцьбу Фігаро" сябрам, якія пакутуюць ад меланхоліі... Водбліскі рамантызму, уласцівага драматургіі эпохі Адраджэння, прысутнічаюць і ў афармленні куліс, якія зроблены з вялізных рознакаляровых кавалкаў напаўпразрыстай тканіны.

Разам з класічнымі творамі В.А.Моцарта ў спектаклі гучаць і сучасныя аранжыроўкі ягоных твораў. Напрыклад, урывак з вядомай Сімфоніі № 40 у папулярызаваным варыянце выкарыстоўваецца як своеасаблівы рэфрэн пастаноўкі.

У карнавальнае прадстаўленне ўваходзяць элементы шоу, і з гэтым паспяхова спраўляецца выканаўца галоўнай ролі Сяргей Пяткевіч. З першага эпізоду, калі ён выходзіць на сцэну з дырыжорскай

"Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро". Сцэна са спектакля.

палачкай, і да апошняга акцёр фактычна трымае на сабе велізарную машыну забаўляльнага відовішча. Ён рухае дзеянне, ён наладжвае жывы кантакт з гледачамі. Ён нават дэманструе эфектныя пластычныя эцюды і акрабатычныя трукі.

Дасціпны Фігаро бліскуча выконвае пастаўленую задачу і дамагаецца рукі Сузанны. Урок аптымістычнага погляду на жыццё атрымліваюць гледачы беларускай сталіцы, якім Брэсцкі тэатр драмы і музыкі падараваў свой спектакль.

Кашуля для караля

Карнавальнае вітанне ад трупы тэатра змяняецца спектаклем глыбакадумным, звязаным з гісторыяй айчыны. Драматург Аляксей Дудараў прадстаўляе інсцэніроўку аповесці класіка беларускай літаратуры Уладзіміра Караткевіча "Цыганскі кароль". Гледачы трапляюць у царства з усталяванымі зладзейскімі законамі. Адкрываецца адна з малавядомых старонак айчыннай гісторыі. У XIX стагоддзі

2

на тэрыторыі Беларусі існавала схаванае ў лясах невялічкае цыганскае каралеўства. Цыганы рабавалі жыхароў мясцовых вёсак, выклікалі ў іх страх. Аднойчы да цыганскага караля звярнуўся малады шляхціц, на маёнтак якога напалі суседзі. Ён разлічваў атрымаць падтрымку і вызваліць свае землі з дапамогай разбойнікаў...

Мастак Віктар Лесін замест заслоны выкарыстаў сетку, якая нагадвае вялізную павуціну. За гэтай заслонай праходзіць жыццё людзей, якія сталі на шлях разбою. Аснову дэкарацыі складае драўляны памост ў выглядзе кібіткі, які лёгка трансфармуецца ў інтэр'ер сялянскай хаты і ў куток заімшэлага лесу. Пад памостам усталяваныя колы, якія дазваляюць ператвараць пляцоўку у шэраг павозак. Колеравая палітра сцэнаграфіі прадстаўлена карычневымі і шэрымі тонамі. Асноўнымі матэрыяламі служаць драўніна і грубая шэрая тканіна. У змрочным колеры дэкарацый адлюстраваны адносіны стваральнікаў спектакля да людзей, чый лёс у цэнтры падзей. У гэтым аўтарскім поглядзе бачыцца суровае асуджэнне. Такім чынам сцэнаграфія адразу настройвае публіку на вынік, і выснова, якая мусіць з'явіцца ў фінале, гучыць з першых хвілін спектакля.

Цыганскія касцюмы, выкананыя Таццянай Карвяковай, служаць яркай ілюстрацыяй нацыянальнага каларыту. На фоне змрочнай цыганскай кібіткі яны вылучаюцца пярэстымі фарбамі і ўрачыстасцю чырвонага колеру. Адзенне караля — гэта пунсовая кашуля, якая падкрэслівае не толькі палкі характар героя, але і ягоную разбойніцкую сутнасць. Шляхціц Яноўскі, які звярнуўся па дапамогу да цыганскага караля, пакутуе ад сумненняў, ці варта яму было прыходзіць да людзей моцных, але нязДольных на высакародныя ўчынкі...

Спектакль суправаджаецца музычнай фанаграмай, якая гучыць амаль бесперапынна. Кампазітар Васіль Кандрасюк напісаў некалькі партый, якія характарызуюць пэўныя фрагменты дзеяння, і музыка служыць удалым фонам для многіх падзей сюжэта. Але ж яна не раскрывае характараў персанажаў, а настройвае на агульную танальнасць. У ёй таксама пераважаюць даволі змрочныя матывы. Нават мелодыі палымяных танцаў цыганоў гучаць прыцішана, скрозь заслону асуджэння.

Міхаіл Даўгаполаў у ролі цыганскага караля Якуба I стварае вобраз былога памешчыка, які захапіў уладу над цыганамі і самазвана зрабіўся манархам. Акцёр малюе вобраз чалавека, які страціў маральныя арыенціры ў пагоні за ўладай. Самалюбства зрабіла ягонага героя лідэрам, але ж кіраваць людзьмі яму цяжка, бо для таго, каб кіраваць, абавязкова трэба працаваць. Якуб I проста купаецца ў моры славы, дазваляючы прыслугоўваць сабе, цешыць самалюбства, пакланяцца як куміру. Жанр спектакля вызначаны як гістарычны фарс, некаторыя ўчынкі цыганскага манарха маюць адценне сатыры. Абагульняльны характар ролі выяўляецца ў развіцці сюжэта. Гледачы маюць магчымасць правесці аналогію з лёсам іншых гістарычных асоб. Спачатку Якуб I захоплівае ўладу, сцвярджае сваю сілу з дапамогай забойства, потым губляе ўладу ў выніку перавароту, але ўрэшце зноў займае прастол, узмацняючы ўплыў на масы. Рэвалюцыйная сітуацыя склалася ў той момант, калі ў разбойнікаў з'явілася жаданне жыць па законах сумлення. Але іх надзеі

3

беспадстаўныя. У нармальным грамадстве людзям не дазваляюць красці, рабаваць, забіваць. Ці змогуць разбойнікі назаўсёды змяніць звыклы лад жыцця?

Запамінальны характар прыдворнага лекара Медыкуса стварае Міхаіл Мятліцкі. Урач — своеасаблівае сувязное звяно паміж галоўнымі героямі спектакля: цыганскім каралём і прыезджым шляхціцам. Ягонае мінулае застаецца загадкавым для гледачоў. Нібы чорны цень блукае гэты чалавек сярод служак караля, старанна хаваючы ад чужых вачэй сваё... чалавекалюбства... Адзіны камічны персанаж спектакля — Манах, які страціў гонар і ператварыўся ў прыдворнага жраца. Акцёр Віктар Міхайлаў удала знаходзіць гумарыстычныя інтанацыі, якія надаюць дзеянню разнастайнасць. Сутнасць камічнага вобраза — у неадпаведнасці манаскага аблічча персанажа і ягоных легкадумных паводзін.

Спектакль "Цыганскі кароль" займае ў рэпертуары Брэсцкага тэатра драмы і музыкі месца сярод гістарычных, сацыяльна важкіх пастановак. Гучыць сатыра на грамадскіх дзеячаў мінулага і сучаснасці, на тых, хто прызвычаіўся выкарыстоўваць уладу дзеля ўласных інтарэсаў. Аповесць класіка беларускай літаратуры дазваляе задумацца над прыродай чалавекашанавання ўвогуле. Грамадскія куміры запаўняюць патрэбу народа ў веры, аднак не заўсёды такое пакланенне ідзе на карысць людзям...

Нататкі летуценніка

Пасля сумных развагаў над лёсам айчыны Брэсцкі тэатр прапануе адпачыць на фоне маляўнічага вясковага пейзажу разам з простымі і душэўнымі лірычнымі героямі з п'есы Івана Тургенева "Месяц у вёсцы". У пастаноўцы Рыда Таліпава гледачы не пачуюць спеваў пеўняў на золку або званочкаў статку, які вяртаецца з пашы. Вёска ў ягонай інтэрпрэтацыі — казачны сад, дзе бясконца спяваюць салодкагалосыя птушкі, дзе адусюль у неверагоднай колькасці сыплюцца спелыя яблыкі...

Герой гісторыі, расказанай рускім класікам, прыязджае ў маёнтак памешчыка Іслаева, каб стаць настаўнікам ягонага сына. Але яму ўдалося пратрымацца ў казачным садзе, напоўненым салодкай пяшчотай і нявіннымі забавамі, усяго толькі адзін месяц. Гаспадыня дома Наталля Пятроўна і яе прыёмная дачка Верачка пакахалі маладога чалавека так палка, што жыць побач з імі зрабілася невыносна. За зялёным харастзом чароўных дрэваў, што так песцілі вочы і душу студэнта-настаўніка, схавалася джала нястрымных страсцей, здатных не толькі знішчыць душэўны спакой чалавека, але і разбурыць ягоныя планы на будучыню.

У цэнтры ўвагі рэжысёра-пастаноўшчыка Рыда Таліпава вобраз гаспадыні маёнтка Наталлі Пятроўны. Ягонае захапленне трагедыяй улюблівай жанчыны такое моцнае, што ўсе астатнія героі твора з іх пачуццямі і трагічным лёсам, непазбежна адыходзяць на другі план. Метадычна і пераканальна, у духу псіхааналізу рэжысёр раскрывае прыроду пачуццяў, якія авалодалі сэрцам жанчыны. Спачатку прытаіліся на ўзроўні думак, потым перараслі ў мары і, нарэшце, выплюхнуліся прагай блізкіх зносін з любімым чалавекам. Разумеючы бесперспектыўнасць сваіх памкненняў, Наталля Пятроўна раіцца са сваім сябрам і... каханкам Ракіціным, які прапануе адзіны спосаб пагасіць страсць — выслаць студэнта з маёнтка. Але жанчына не можа зняважыць гарача любімага чалавека і, раскрываючы перад ім карты, прымушае самастойна прыняць неабходнае рашэнне...

Адпаведна светаўспрыманню рэжысёра рамантычна і ўзвышана аформіў сцэну мастак Віктар Лесін. Перад гледачом панарама маёнтка з цудоўным яблыневым садам наўкол. З дапамогай рухомага круга сцэны дзеянне за лічаныя секунды пераносіцца ў дом. Праўда, рэжысёр так часта выкарыстоўвае эфект пераходу з інтэр'ера шыкоўнай веранды ў сад, што ствараецца ўражанне, нібыта ігра акцёраў падпарадкоўваецца рабоце механізма, а не наадварот. Апроч таго, адна з яблынь займае цэнтральнае месца на авансцэне і глядач простым вокам бачыць сапраўдную прыроду "чараўніцтва", выкананага бутафорам не надта дасканала. Не варта казаць і пра фіранку, якую дзеля рамантычнага эфекту павесілі з... вонкавага боку памяшкання, каб яна развявалася на скразняку ўнутры дома. Бадай што празмернае захапленне яркай, выразнай эстэтыкай парушае гармонію паміж вонкавым увасабленнем дзеяння і ягоным зместам.

Яркі вобраз жанчыны, якая страціла кантроль над сваімі думкамі і пачуццямі, стварыла Тамара Ляўчук у ролі Наталлі Пятроўны. Перад намі ганарыстая сваявольная гаспадыня. Здаецца, яна змагла ўсталяваць нагляд над усімі, у тым ліку над падманутым мужам і наіўнай дачкой, апрача ўласных перажыванняў. Яны аказаліся мацнейшымі за довады розуму і хутка ператварылі жанчыну ў рабыню ўласных пачуццяў. Ганарлівая інтанацыя гучыць і ў душэўных прызнаннях гераіні, выклікаючы камічны эфект. У тым, як актрыса вымаўляе сентыментальныя словы, адчуваецца некаторая недарэчнасць памкненняў Наталлі Пятроўны. Бянтэжыць, бадай што, толькі празмерны акцэнт на пачуццёвасці пакут гераіні, калі рэжысёр прымушае актрысу пераступіць мяжу пошласці.

"Месяц у вёсцы" ўпрыгожвае рэпертуар Брэсцкага тэатра. Спроба паказаць сутнасць кахання выклікае павагу. Аднак над гэтай задачай працавалі многія пакаленні мастакоў і пераканальна вырашыць яе ўдавалася толькі тым, хто разглядаў жыццё не аднабакова, а ва ўсёй ягонай разнастайнасці.

За мілых дам!

Гімн жаночаму розуму, хітрасці, абаянню гучыць у спектаклі "Дамы і гусары" па п'есе польскага драматурга, які паставіў рэжысёр з Любліна Цэзары Карпіньскі.

... Маёнтак гусарскага маёра нечакана захапілі... жачыны, якія падслухалі гутарку афіцэраў пра тое, што ніхто ніколі не прымусіць іх ажаніцца. Тры сястры маёра, пляменніца Зоф'я і служанкі запаўняюць дом...

Інтэр'ер халасцяцкага маёнтка аформлены мастаком Барбарай Валасюк у стылі рызыкоўнага спалучэння прастаты і раскошы. Недарэчлівая фанабэрыстасць афіцэраў заўважная адразу, з першага погляду на іх побыт. Празмерна вялікая мэбля — стол і цяжкія табурэты — зроблена з дубу, а лесвіца — з "чырвонага дрэва", дарагая абіўка сцен упрыгожана калекцыйнай зброяй... Але прысутнасць у доме жанчын імгненна змяняе побыт халасцякоў. Эфект выбуху ствараюць жаночыя панталоны, вывешаныя на вяроўку перад уваходам у памяшканне... Яркія касцюмы, выкананыя ў "музейным варыянце", бадай што, уяўляюць сабой мастацкую каштоўнасць. Яны знаёмяць гледачоў з гістарычнымі традыцыямі польскай культуры, прычым не ў інтэрпрэтацыі

4

2 "Месяц у вёсцы". Т.Ляўчук (Наталля Пятроўна, М.Мятліцкі (Ракіцін).
3 "Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро". Сцэна са спектакля.
4 "Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро". Сцэна са спектакля.

нашых суайчыннікаў, а ў распрацоўцы саміх прадстаўнікоў нацыі.

Сувязь беларускай і польскай культуры дэманструе выбар музычнай партытуры спектакля. Класічныя творы належаць кампазітарам XIX стагоддзя К.Курпінскаму і С.Манюшку.

Канстанцін Перапяліца стварае каларытны вобраз бравага маёра, які ў глыбіні душы пакутуе ад адзіноты, хоць і цвёрда перакананы, што шлях афіцэра-халасцяка ім абраны правільна. Сваю закаханасць ён перажывае з дзіцячым захапленнем. Заляцанні сталага чалавека да маладой Зоф'і напоўнены дабрадушным камізмам... Загартаваныя мужчынскія характары, ды толькі падуладныя жаночым чарам, дэманструюць акцёры Віктар Міхайлаў у ролі Ротмістра і Юрый Круценка ў ролі Паручніка. Апошняму Зоф'я з чыстым сэрцам дорыць сваё каханне, бо яны даўно ўжо вырашылі пабрацца.

Абаяльнае жаночае трыо ствараюць актрысы Дзіна Дойбан, Тамара Багрэева і Тамара Ляўчук. Усе яны цудоўна могуць уплываць на мужчын, дасягаюць сваіх мэтаў і святкуюць перамогу.

Рэжысёр Цэзары Карпінскі дае беларускім калегам урок майстэрскага валодання ўсімі адценнямі сэнсу, закладзенага аўтарам у падтэкст п'есы. Гэтая частка рэжысёрскай работы звычайна мала ўдаецца айчынным пастаноўшчыкам, таму што патрабуе гранічнай засяроджанасці і павагі да драматургіі.

Некалькі гадоў таму актыўная гастрольная дзейнасць беларускіх тэатраў прыпынілася. Абмежаваныя рамкамі сваіх гарадоў, калектывы страцілі магчымасць пашыраць аўдыторыю гледачоў, выпрабоўваць сілы ў новых сцэнічных умовах, здзяйсняць творчыя кантакты з іншымі тэатрамі. Творчы патэнцыял тэатраў аслабеў пад уплывам песімістычных настрояў. Магчыма, гэта і паслужыла штуршком да з'яўлення цэлага шэрага фестываляў, якія ў нечым замянялі гастрольную дзейнасць. Але ж летась "гастрольная праблема" пачала вырашацца, і многія калектывы паказалі свае спектаклі, прынамсі, у іншых абласных цэнтрах.

Брэсцкі тэатр драмы і музыкі прапанаваў сталічнаму гледачу пастаноўкі розных жанраў і накірункаў, якія ўзбагацілі ўяўленні публікі пра сучаснае тэатральнае мастацтва Беларусі. Магчыма, гастрольныя абмены зноў зробяцца традыцыйнымі.

Пераклад з рускай мовы.
Фота А.Спрынчана, Г.Жынкова.

5

6

5 "Месяц у вёсцы". Т.Ляўчук (Наталля Пятроўна).
6 "Месяц у вёсцы". Сцэна са спектакля.

Настальгія па веліччы

Валянціна ТРЫГУБОВІЧ

У пачатку 70-ых група студэнтаў-графікаў (курс Васіля Шаранговіча) упершыню трапіла ў мястэчка Гальшаны: тут праходзіла іх летняя практыка. І гэты прывабны, утульны і ціхі куточак Беларусі назаўсёды ўвайшоў у іх жыццё і творчасць, стаўся месцам роздуму; з'явілася адчуванне непарыўнасці часу, пакручастасці гісторыі, лёсу. Праз гады яны ўсвядомілі значнасць сваёй першай сустрэчы і пачалі час ад часу вяртацца ў Гальшаны, прывозіць сюды вучняў, сяброў, знаёмых.

З гледзішча сталічнага Мінска гэты паўночна-заходні рэгіён — ускраіна, правінцыя. Але быў час, калі сталічная Вільня мела Гальшаны ў сваім блізкім атачэнні. Тут захаваліся матэрыяльныя сведчанні былой велічы краю: гальшанскі касцёл Іаана Хрысціцеля і комплекс кляштара францысканцаў (XVI—XVIII стст.), руіны палаца Сапегаў (XVI—XVII ст.), местачковая забудова канца XIX — пачатку XX ст. У мясцовым краязнаўчым музеі сабраны сведчанні пра многіх ураджэнцаў Гальшанаў і наваколля, якія пакінулі прыкметны след у гісторыі. І прыемнае пачуццё здзіўлення і захаплення авалодвае наведвальнікам музея неаднойчы. Назаву толькі адно імя, "нераскручанае" пакуль, загадкавае і прывабнае (неперашыздзены ўзор для жанчын): Соф'я Гальшанская, апошняя жонка караля Ягайлы, дзякуючы якой паўстала дынастыя Ягелонаў...

Філіял Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, што месціцца ў адным з будынкаў былога кляштара, вельмі прыхільна ставіцца да мастакоў, якія натхняюцца Гальшанамі, яго мінулым і сённяшнім, ладзіць іх выставы, дапамагае парадамі. Раней тут з поспехам прайшла выстава Алены і Пятра Шарыпаў. А ў ліпені — верасні 1999 года музей паказваў работы тых самых сямі графікаў, зачараваных краем і тутэйшымі людзьмі ў 70-ыя гады.

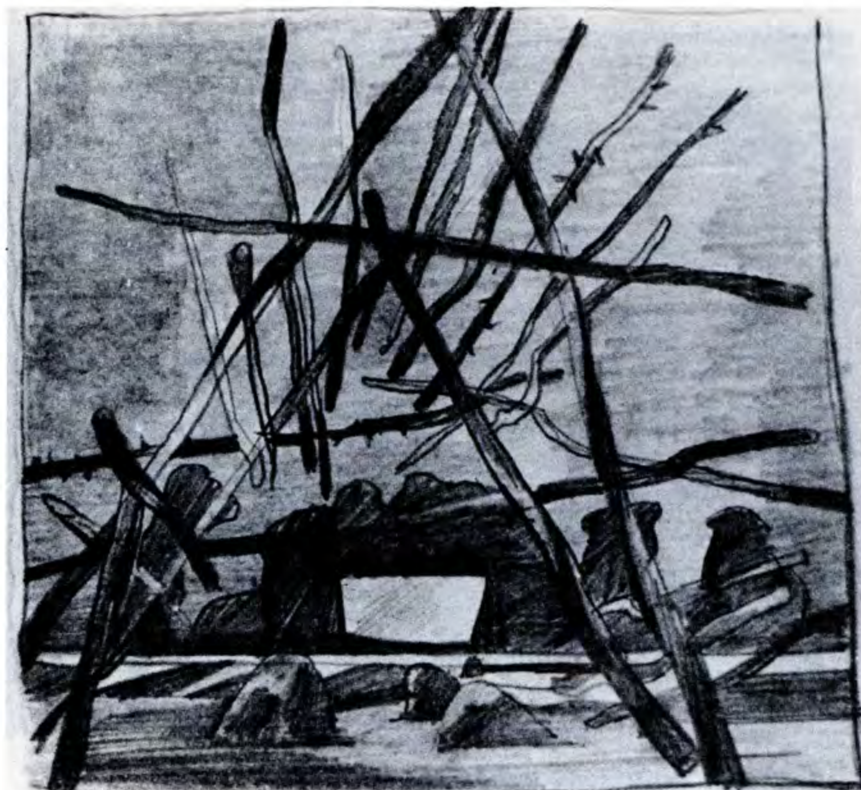
Экспазіцыя была невялікая (27 графічных аркушаў), але разнастайная. Мастакі карысталіся рознымі тэхнікамі (аловак, акварэль, афорт, лінарыт, вугаль, крэйда, туш, пяро, соус, пастэль, гуаш), занатоўвалі тое, што ўразіла іх найбольш. Магчыма, цяпер, пасталелыя, яны многае зрабілі б інакш, але на гэтай выставе ім хацелася паказаць менавіта першае, пачуццёвае ўспрыманне. Пра гэта гаварыў на адкрыцці выставы Мікола Купава, ініцыятар яе правядзення. Экспазіцыя ўключала творы Міколы Гуршчанкова, Міколы Купавы, Антаніны Лапіцкай, Сяргея Нядбальскага, Ларысы Паляковай (1952—1981), Уладзіміра Савіча, Міколы Селешчука (1947—1996) і называлася "Успамін пра Гальшаны". На адкрыццё прыехалі госці з Мінска, сабраліся мясцовыя аматары мастацтва. Мне прыемна адзначыць, што іх было шмат, у тым ліку маладых людзей, старшакласнікаў. Запрашэнне на вернісаж было змешчана на дошцы аб'яваў ля касцёла, у цэнтры мястэчка, і адчувалася, што для жыхароў гэта звычайная рэч.

1

Падчас сваёй студэнцкай практыкі мастакі занатоўвалі тое, што бачылі навокал: руіны палаца, занядбаны касцёл (здаецца, у ім тады быў склад угнаенняў), сціплы побыт вяскоўцаў. Інакш не магло быць: рэалізм з'яўляўся стрыжнем навучання. Але дапытлівасць маладых людзей і мастакоўскае ўяўленне рабілі сваю справу. Паўставалі пытанні, на якія падручнікі не давалі адказу. І самастойныя пошукі гэтых адказаў пакрысе сфарміравалі з кожнага адмысловую творчую асобу, якая кіравалася не афіцыйнымі схемамі і шаблонамі, а ўласным разуменнем хады гісторыі, узлётаў і падзенняў чалавечага духу, прыярытэтаў грамадскіх і культурных каштоўнасцей.

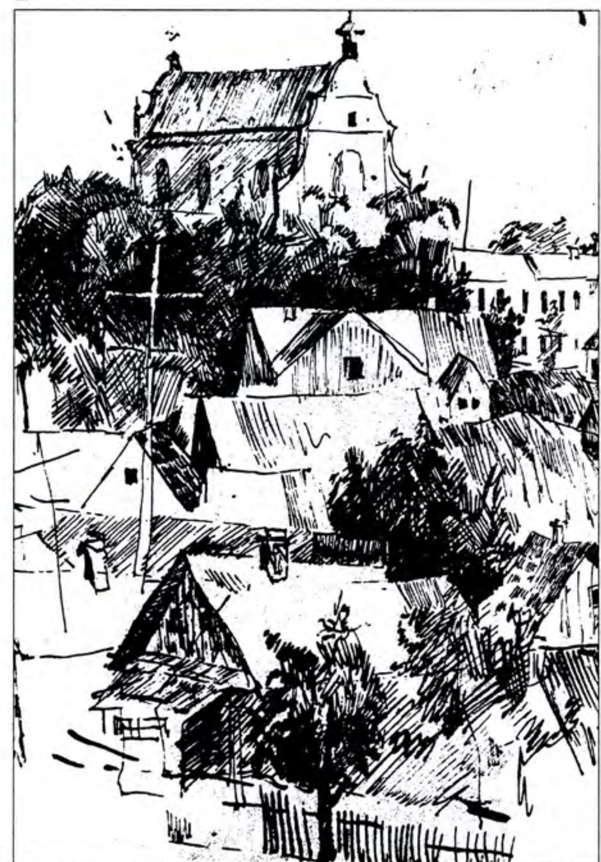
Тут, у Гальшанах, для мастакоў як бы матэрыялізаваліся паняцці гонару і годнасці — асобнага чалавека і нацыі ў цэлым. Паглядзіце на партрэт немаладога вяскоўца! Такі мог узводзіць гэтыя велічныя будынкі, быць вершнікам або летапісцам... Паварот лёсу, кола фартуны — жыццё непрадказальнае. Ніхто з мастакоў-студэнтаў не мог тады, пры афіцыйным атэізме, нават уявіць, што некалі прыедзе сюды на вернісаж і наведае вячэрнюю службу ў касцёле. Але адчуванне сваёй значнасці, велічы і моцы роднай зямлі знешне незаўважна ўвайшло ў іх свядомасць і надало ім веры і сілы. Праз усе гады творчасцю сваёй яны імкнуцца перадаваць гэта нам — людзям Беларусі, Еўропы, свету.

2 Уладзімір Савіч. З серыі замалёвак "Гальшанскімі сцежкамі". Аловак, 1979.
3 Мікола Гуршчанкоў. Гальшанскі замак. Акварэль, соус, пастэль, 1974.
4 Мікола Купава. Гальшанскі замак зімою. Афорт, 1973.
5 Ларыса Палякова. Гальшаны. Туш, пяро, 1972.

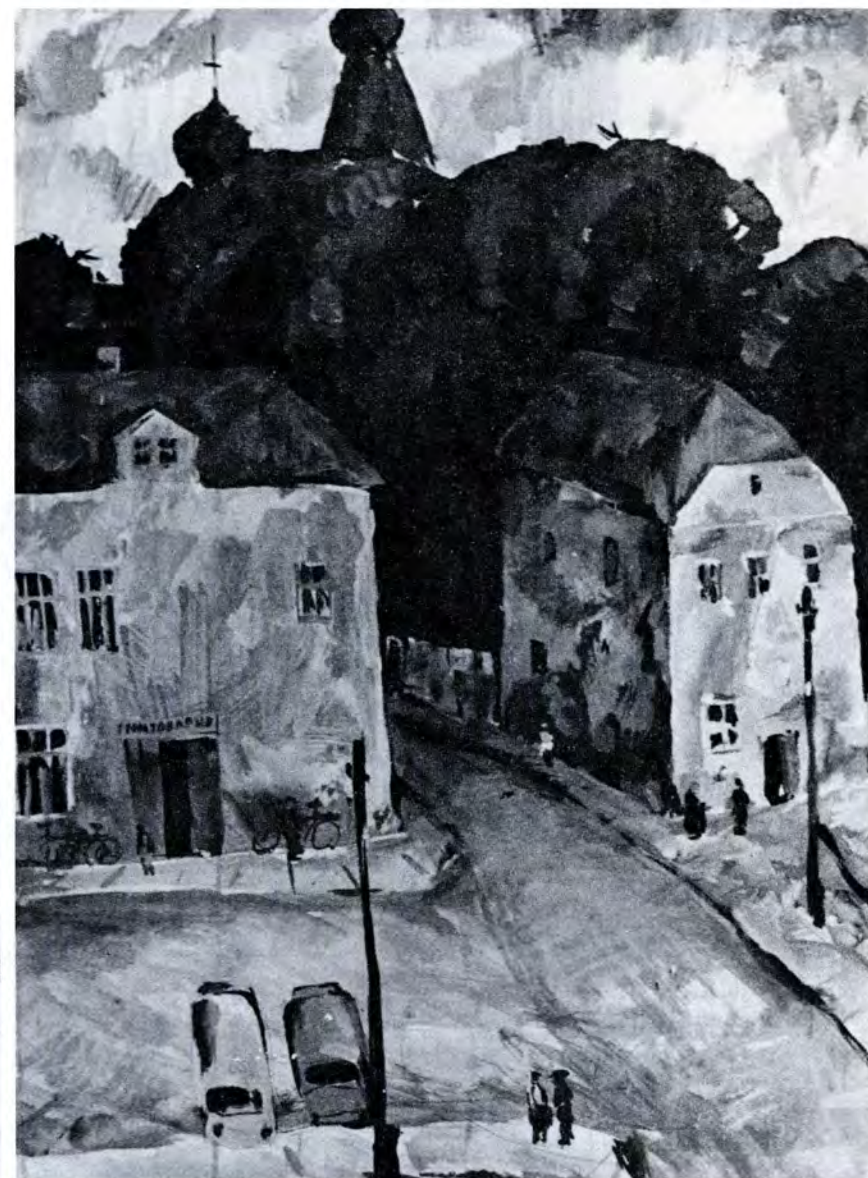

2

3

4


5

6


7

8

9

6 Антаніна Лапіцкая. Партрэт жыхара Гальшанаў. Вугаль, рэтуш, 1972. 69,5x49,5.
7 Мікола Селяшчук. Мястэчка. Акварэль, гуаш, 1972.
8 Ларыса Палякова. Вадзяны млын у Гальшанах. Рэтуш. 1972.
9 Сяргей Нядбальскі. Гальшаны. Лінарыт, 1973.

“Брама ... З канца тысячагоддзя...”

Ларыса ФІНКЕЛЬШТЭЙН

1

У загаловак вынесена назва апошняй (а можа, і серыі апошніх) у гэтым тысячагоддзі выставы, але з яе лагічна пачынаецца ланцужок развагаў пра гэты час у мастацтве і пра мастацтва гэтага часу.

Мы, хто жыве сёння, яшчэ засталі людзей, чыё жыццё і творчасць прыпалі на таямнічы пераходны час ад стагоддзя да стагоддзя, ад XIX да XX. Паняцце “памежжа стагоддзяў” спараджае шмат складаных неакрэсленых эмоцый.

Што ж павінны зведваць тыя, хто сваім жыццём вымошчвае шлях паміж тысячагоддзямі? Многія пакаленні сышлі без ведання-адчування гэтага дзіўнага імгнення пераходу мяжы тысячагоддзяў. Нам з вамі пашанцавала!?.. Што мы адчуваем? Пра што думаем? Якім бачым гэтае імгненне? Роздумы пра гэта і спробы адказаў увасабляюцца ў Мастацтве, і, на маю думку, толькі ў яго пластычных відах; яны жывуць у Прасторы, над якой час не мае ўлады, яны дойдуць у першапачатковым выглядзе ў новыя далёкія часы.

Усё, што нараджаецца сёння, заўтра стане “мінулым стагоддзем”... Вобраз гэтага стагоддзя мы ствараем самі. Адкрыць у ім самае характэрнае і выпусціць у новае стагоддзе імкнецца таксама аўтарская некамерцыйная канцэптуальная галерэя “Брама”, народжаная ў самым пачатку апошняга дзесяцігоддзя ў гэтым стагоддзі і тысячагоддзі.

Відавочна, для многіх назіральных гледачоў не сакрэт, што адыходзячае стагоддзе сярод іншых сваіх дасягненняў вылучалася асаблівай увагай да дэкаратыўнага мастацтва. У самым пачатку XX ст. у стылі мадэрн спявалася ода “дробязі”, “забаўцы”, якая аздабляе побыт увогуле або мае сваю адмысловую функцыю. З маленькай вазачкі мог пачацца інтэр’ер або экстэр’ер вялікага даходнага дома. Быў нават абвешчаны прынцып панавання “знутры – у знадворнасць”.

2

3

4

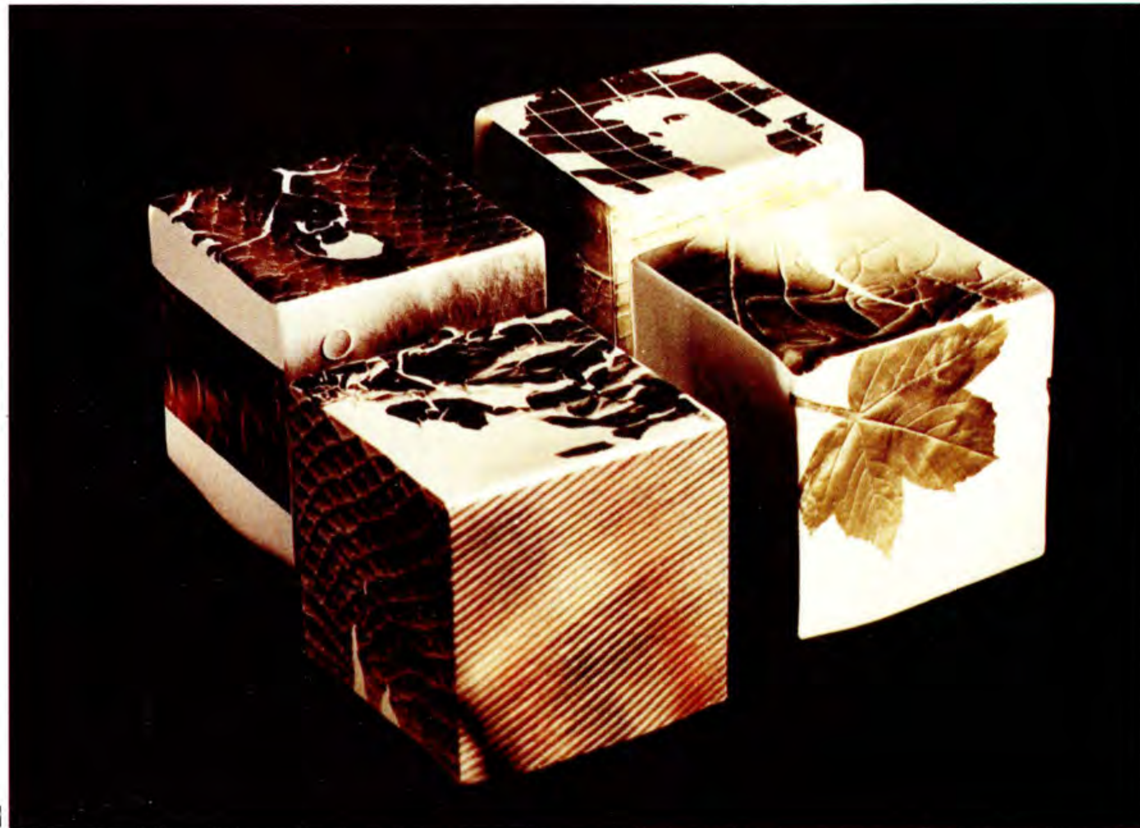
5

1 Ірына Шчасная. Тэрыторыя. Шамот, дымленне, 1977.
2 Ірына Каваленка. Кот на даху. Цэнтральная частка трыпціха “Кот-горад”. Шамот, аксіды, дымленне, 1996.
3 Віктар Копач. Жнівень. З серыі “12 месяцаў”. Гранітны валун, 1998.
4 Віктар Копач. Верасень. З серыі “12 месяцаў”. Гранітны валун, 1998.
5 Ірына Каваленка. “Кот-крэпасць”. Правая частка трыпціха “Кот-горад”. Шамот, аксіды, эмаль, дымленне, 1996.

6

7

8



6 Віктар Копач. Сакавік. З серыі "12 месяцаў". Гранітны валун, 1998.
7 Віктар Копач. Красавік. З серыі "12 месяцаў". Гранітны валун, 1998.
8 Ірына Шчасная. Піраміда. Шамот, флюсны ангоб, 1997.
9 Леанід Рыжкоўскі. Чатырохрадкоўе. Фарфор, дэколь, паліва. 16 x 16 x 16 (кожны з чатырох прадметаў).
10 Ірына Каваленка. Кот-агароджа. Левая частка трыпціха "Кот-горад". Шамот, аксіды, дымленне, 1996.
11 Ірына Шчасная. Алея. Шамот, аксіды, солі, 1996.
12 Ірына Каваленка. Кот на дачы. Шамот, эмаль, аксіды, дымленне, 1997.

У канцы XX ст. дэкаратыўна-прыкладное мастацтва мяняе свой імідж. Яно ўжо не забаўка, не аздоба і нават у значнай меры не прыкладное. Яно цягнецца да станковага, жыве па ягоных законах, пакідаючы ад сябе самога толькі матэрыялы (гліна, ніткі, метал, шкло) і выяўленчыя сродкі (асацыятыўнасць, абагульненасць, дэкаратыўнасць мовы).

Аднак мала хто разумее гэта, яшчэ менш тых, хто гэта прымае. Найменш іх сярод стваральнікаў станковага мастацтва: складана, калі падрастае і прэтэндуе на месца пад тым самым сонцам "малодшы" брацік... (Між тым гэта яшчэ пытанне – хто маладзейшы, бо ўвесь свет рукатворнай прыгажосці і ўсе аздобы свету пачаліся з мастацтва "дэкаратыўна-прыкладнога", як яго потым назвалі.)

Доўгі час пасля мадэрна і да 70-ых гадоў XX стагоддзя дэкаратыўна-прыкладное мастацтва на выставах мала паказвалі, мала глядзелі. Панавалі мастацтвы станковыя, выяўленчыя. Уласна, пануюць яны і сёння. Прыклад таму – мноства шматвідавых, шматжанравых, шматстылявых, канцэптуальных выставаў, абмежаваных толькі трыма вядомымі вугламі: жывапіс, скульптура, графіка. Нават прагрэсіўныя тады, у пачатку 90-ых, першыя ў СССР міжнародныя паказы – "Артміфы" ў Маскве – экспанавалі адно выяўленчае мастацтва. Толькі ў парадку выключэння, з прычыны відавочнай навізны беларускага дэкаратыўнага мастацтва, "Браме" дазволілі паказваць менавіта яго на гэтым міжнародным кірмашы галерэяў.

І тут, у сваю чаргу, стваральнікам "Брамы" стала канчаткова ясна, што нельга адстойваць рэйтынг, паказваць дасягненні, нават любіць дэкаратыўна-прыкладное мастацтва асобна... Неабходна тэрмінова ўвесці яго ў агульны кантэкст, зрабіць неад'емнай часткай адзінага арганізма пластычнага мастацтва. Трэба было злучыць яго са станковым, "навесці масты", зняць межы. І гэта стала адной з праграмных задачаў "Брамы" – здымаць межы, рэальныя і ўмоўныя, паміж відамі і жанрамі, стылямі і часамі, краінамі і кантынентамі. Тады ўпершыню вербальна афармілася тая пластычная ідэя, якая стала асновай творчай канцэпцыі галерэі: развіццё мастацтва на стыку станковага і дэкаратыўнага.

Падчас пошуку кропак судакранання выявілася адна найцікавая падрабязнасць: станкавізацыя дэкаратыўнага мастацтва мае зваротны вектар роўнага дзеяння, гэта значыць, што станковае мастацтва зведвае моцную дэкаратывізацыю. Нараджаецца, існуе, пашыраецца нешта новае, тым самым размываецца жорсткая мяжа паміж станковым і дэкаратыўным. Словам, творыцца нейкі новы від мастацтва, як акварэль на стыку жывапісу і графікі. Гэтаму новаму мастацтву і прысвечана выставачная праграма галерэі.

Амаль дзесяць гадоў звыш 50 мастакоў рэалізуюць яе. І няхай не здаецца лішнім іх пералік – за кожным імем стаіць нейкая рысачка Абліччa цэлага напрамку ў гэтым памежным (і па часу, і па віду) мастацтве.

Дэкаратыўны эфект жывапісу бацькі і сына Басавых, У.Акулава, А.Грышко, Р.Іванова, Р.Мая, Н.Рачкоўскай, Н.Залознай, М.Бермана, У.Шчалкуна, А.Куцікава, А.Плясанава заўсёды ўзмацняе філасофскую глыбіню зместу, зачароўвае і зацягвае ў яго. А ўжо там некаторых палоніць яшчэ больш нязведаны свет перформансаў. Як гэта здарылася з І.Малецінай. Да парадаксальнага выніку прывялі эксперыменты, што пачаліся некалі ў жывапісе, вядомых дызайнераў і плакатыстаў С.Войчанкі і У.Цеслера. Яны прыйшлі да пластычнага асэнсавання мастацтва XX стагоддзя, вызначэння ў ім сваіх уласных вехаў і арыенціраў і пераканаўча выказваюць станковую ідэю дэкаратыўнай мовай – дакладна і вобразна. Так паўсталі дэкаратыўныя партрэты (вобразы творчасці) вялікіх майстроў XX стагоддзя.

Выразнасць абагульненага вольнага малюнка, дынаміка плямы і вытанчанасць тону абстрагуюць псіхалагічную тонкасць у графіцы В.Кліменкі, М.Казлова, акварэлях І.Лобан, Г.Гурвіча. Усе яны, безумоўна, зведалі прамы або ўскосны ўплыў усёпранікальнага таямнічага і шматаблічнага дэкаратыўнага мастацтва.

Візітнай карткай беларускага дэкаратыўнага мастацтва з часу фарміравання сваёй прафесійнай школы сталі мастацкае шкло і габелен. І тут канцэпцыю "Брамы" найбольш поўна ўвасабляе патрыярх і наватар выкарыстання празрыстага матэрыялу У.Мурахвер. Пасля старту "ў шкле", паспяховага ўвасаблення ў ім навакольнага свету і прыродных з'яваў (аўтарская тэхналогія ўплаўлення ў тэкстуру шкла розных прадметаў) перайшла ў сферу інсталяцый і аб'ектаў канцэптуальнага мастацтва В.Сазыкіна. Шырока прадстаўлены ў "Браме" і габелен: ад гладкатканага, прамавугольнага, з ярка выяўленай малюначнай асновай, характэрнай для сучаснай беларускай школы, што склалася ў 70-ыя гады, ад пейзажна-паэтычных работ А.Салохінай, Т.Белавусавай, Г.Крываблоцкай, вытанчаных графічна-танальных В.Грыдзінай, В.Бартлавай да абстрактна-кантрастных Л.Густавай і быццам напісаных "тэкстыльным мазком", абсалютна жывапісных твораў І.Каплуновіча.

Вырабы са скуры, самы малады і нетрадыцыйны для Беларусі від дэкаратыўнага мастацтва, упершыню з'явіліся ў экспазіцыях "Брамы" як дэбют М.Бацюковай, сёння вядомай сваімі дэкаратыўнымі скульптурамі. Цікавым атрымаўся і дэкаратыўны лялечны тэатр А.Балаш. Дарэчы, мастацтва касцюмнай, выставачнай, характарнай лялькі ўпершыню было паказана ў галерэі "Брама" ў 1992 годзе.

Вызначальнай як у традыцыйных жанрах, так і ў эвалюцыі беларускага дэкаратыўнага мастацтва і экспазіцыйным арсенале "Брамы" застаецца кераміка. Менавіта яна зрабіла першы і самы рашучы крок насустрач станковаму мастацтву, спрыяла псіхалагічнаму, філасофскаму, эмацыйнаму напаўненню дэкаратыўна-прыкладных твораў. Работы А.Зіменкі, М.Байрачнага, В.Прыешкіна, А.Дзятлавай, З.Раўко, Н.Маліноўскай у 70-ыя гады адкрылі своеасаблівы керамічны тэатр, пачалі новую, філасофскую эру ў кераміцы, якая ў 90-ыя набывае яшчэ больш сінтэтычную форму, напрыклад, у творах Ж.Грак.

13

14

13 Наталля Курылюк. Дыпціх "Гукі цішыні". Левая частка — "Вечар". Воўна, лён, ручное ткацтва, 1999. 135 x 90 .
14 Наталля Курылюк. Дыпціх "Гукі цішыні". Правая частка — "Раніца". Воўна, лён, ручное ткацтва, 1999. 135 x 90.

І калі дазволіць сабе пафантазіраваць, то можна ўявіць, што менавіта дэкаратыўнае мастацтва, узбагачанае прыёмамі роднасных мастацтваў, якое актыўна пачало і так эфектна завяршае XX стагоддзе і II тысячагоддзе, зойме авангардныя і вызначальныя пазіцыі ў новым тысячагоддзі.

У адной з сваіх праграмных выставаў "Брама... З канца тысячагоддзя..." галерэя паказвае маленькі фрагмент вялікай карціны беларускага мастацтва пры самым канцы, апошнім уздыху тысячагоддзя.

25 гадоў творыць свой інтэлектуальны фарфор Леанід Рыжкоўскі, адкрываючы нечаканыя магчымасці гэтага капрызлівага матэрыялу, падуладнага толькі адмысловай магіі ягоных думак і майстэрства. Сёння гэты кірунак застыў у нейкай паўзе, бо не ўсім і не раптам у фармальных эксперыментах паддаецца фарфор.

У 80-ыя гады прыйшоў у мастацтва Сяргей Цімохаў, каб у ім знайсці свой вобраз Духа і сваю мову для размовы з ім і светам, натуральна спалучаючы першароднасць паганскага светаадчування і высокі прафесіяналізм увасаблення.

У 90-ыя ва ўсіх відах мастацтва відавочнай цікавасць да абстрактна-філасофскага кірунку. У графіцы Юрый Падолін бліскуча валодае танальнымі нюансамі класічнага чорна-белага афорта, гульнёй у ім фактур быццам адметных літаграфій, дамагаецца адмысловага ўвядзення светлавых эфектаў.

Ірына Каваленка прадстаўляе другое пакаленне беларускіх мастакоў так званай філасофскай керамікі. За яе лаканічнымі "выяўленчымі" назвамі заўсёды стаіць складана-асацыятыўная Форма.

Ірына Шчасная таксама годна працягвае лінію філасофскай керамікі, але ўжо ў своеасаблівым кірунку архаіка-архітэктурных матываў, увасобленых манументальна, магутна і пераканаўча.

Віктар Копач у станковай скульптуры творыць сваю невялікую "аксамітную" рэвалюцыю, вяртаючы каменю яго адвечны голас, натуральна спалучаючы мінімалізм формы з максімалізмам думкі.

Творчы дэбют сёлетняй выпускніцы Беларускай акадэміі мастацтваў Наталлі Курылюк паспяхова сведчыць пра рознаскіраваную дынаміку развіцця беларускага габелена і іншых відаў мастацкага тэкстылю. Парадаксальнасць яе мыслення цалкам забяспечваецца атрыманай прафесійнай падрыхтоўкай.

Усе экспанаты выставы пераканаўча ўвасабляюць у сённяшнім мастацтве канцэпцыю галерэі "Брама", якая няпоўных дзесяць гадоў шукае і знаходзіць новае мастацтва на стыку станковага і дэкаратыўнага.

Пераклад з рускай мовы.

"Зараз адсюль вылеціць «птушка»", або Анёл Карцье-Брэсона

Алесь ДАВЫДЧЫК

Ён казаў, што фатаграфія — гэта імгненнае пазнанне рытму паверхняў, ліній і адценняў рэчаіснасці. Яшчэ ён казаў, што розум, сэрца, зрок прызначаюць спатканне адно аднаму ў відашукальніку фотакамеры. Сёння Анры Карцье-Брэсон увогуле перастаў фатаграфаваць. Цяпер ён прагульваецца па Луўру з мальбертам і робіць копіі старога жывапісу.

Няспешная грунтоўнасць — вось вонкавая якасць штодзённай фатаграфічнай практыкі на заранку развіцця фатаграфіі.

Пачатак стагоддзя. Ампірны студыйны павільён. Цяжкая камера на грувастакім "членістаногім" штатыве. Устойлівасць канструкцыі не дае мажлівасці мяняць места і час экспазіцыі, алеператварае фатографа, накрытага зверху кавалкам чорнага аксаміту, у жраца, застылага ў экстатычнай позе. Пад столлю студыі нячутна шапаціць штосьці птушкападобнае, кшталту "анёла" — службовага бажаства сярэбранай фатаграфіі. Ягонае гнездзішча знаходзіцца ў клетцы камеры-бокса, і трапляе туды ён толькі пасля функцыянальнага іератычнага загаду фатографа: "Глядзіце сюды! Зараз адсюль вылеціць "птушка"!"

Вядома, фатограф уявіў сабе "птушку" — гэта часам зразумела нават і дзіцяці. На самай жа справе фатограф звяртаецца да анёла. Ён прызначае яму спатканне — і той, напалоханы ўспышкай серы, пранікае быццам бы выпадковым светлавым прамянём праз адтуліну аб'ектыва ў цёмныя пакоі фотакамеры, дзе на святлоадчувальным слоі фатаграфічнага матэрыялу зачынае жыццё скрытай фотавыявы, якая зробіцца бачнай пасля наступнай хімічнай апрацоўкі.

1

2

3

Анры Карцье-Брэсон (Henri Cartier-Bresson, нар. у 1908) — жывая легенда "прамой (вулічнай) фатаграфіі", аўтар метаду "вырашальнага моманту" ў фатаграфіі, які зрабіў рэвалюцыйны ўплыў на дакументальную фатаграфію дваццатага стагоддзя. Ён нарадзіўся ў заможнай французскай сям'і, якая займалася тэкстыльным бізнесам, і таму бацькам хацелася бачыць яго прадаўжальнікам фамільнай традыцыі. Аднак пасля вучобы ў ліцэі Анры Карцье-Брэсон абірае шлях свайго дзядзькі-мастака і пачынае вывучаць жывапіс. Да фатаграфіі Карцье-Брэсон далучаецца ў канцы 20-ых гадоў. Захоплены фатаграфіяй Эжэна Атжэ (Atget), які фатаграфаваў Парыж на самым пачатку дваццатага стагоддзя, Карцье-Брэсон таксама пачынае выкарыстоўваць "драўляную" камеру са штатывам, аднак вынікі яго не вельмі задавальняюць сваёй празмернай статычнасцю. Збіраючыся на пачатку 30- ых гг. у далёкую вандроўку па Заходняй Афрыцы, Карцье-Брэсон набывае партатыўную камеру "лейка", якія толькі што з'явіліся на рынку, і нечакана адкрывае для сябе новыя унікальныя мажлівасці фотакамеры. Уваходжанне ў свет фатаграфіі было імклівым: ужо у 1932 годзе ягоныя здымкі пачынаюць з'яўляцца ў ілюстраваных часопісах Еўропы і Амерыкі. Зблiжэнне ў гэтыя ж гады з такімі выбітнымі фігурамі сучаснага мастацтва, як Ман Рэй (Man Ray) і Андрэ Кертэс (Kertesz) надало новы стымул маладому фатографу. Ён едзе ў этнаграфічную экспедыцыю ў Мексіку(1934), а праз год прыязджае ў Нью-Йорк, каб вывучаць кінематограф. Праз два гады ён ужо сам здымае дакументальны фільм пра падзеі Грамадзянскай вайны ў Іспаніі. З пачаткам Другой сусветнай вайны яго прызываюць на службу ў французскую армію ў

кінафотападраздзяленне. У 1940 годзе Карцье-Брэсон трапляе ў палон да нацыстаў і толькі трэцяя спроба ўцёкаў з палону была ўдалай (1943). Нелегальна вярнуўшыся ў Парыж, Карцье-Брэсон арганізоўвае там некалькі фатаграфічных груповак, якія дакументуюць Парыж падчас яго акупацыі нямецкімі войскамі. У гэты ж час ён стварае унікальную серыю фотапартрэтаў людзей мастацтва (сярод якіх Маціс, Брак, Кладэль). У 1946 годзе нью-йоркскі Музей сучаснага

Вядома, гэтая сцэна з анёлам — маё рытарычнае дапушчэнне. Я ўяўляю сабе анёла, і часам я магу нават гэта зразумець. Безумоўна, анёл фатаграфіі — метафара пошуку і знаходжання фатографам адэкватнай формы для выяўлення свайго адчування бачнага свету, час спаткання розуму, сэрца, зроку адно з адным у відашукальніку фотакамеры. Безумоўна, выява, звязаная з канкрэтным фізічным, часавым момантам яе стварэння, можа з'яўляцца на свет (і з'яўляецца, на вялікі жаль, у большасці выпадкаў) без удзелу анёла. Аднак: "Паветра напоўнена нябачнымі вобразамі рэчаў — патрэбна толькі адлюстравальная паверхня, каб яны зрабіліся бачнымі," — казаў Леанарда да Вінчы за дзвесце гадоў да вынаходства фатаграфіі. І, можа быць, "Не глядзіце! Зараз сюды ўляціць нябачнае, каб зрабіцца бачным," — казаў фатограф пачатку дваццатага стагоддзя, маючы на ўвазе "птушак". Прынамсі, калі ў страшнай кнізі Ролана Барта (Barthes) "Camera lucida" існуе ідэальны адрасат, то гэта не "птушка", эфектна выпушчаная фатографам перад дзяўчынкай, будучай маці Барта, а Анёл Фатаграфіі Зімовага Саду. "Выгляд — а гэтым словам я, з-за адсутнасці лепшага, называю выяўленне праўдзівасці — гэта неадхільны дадатак да ідэнтычнасці, падараваны, вызвалены ад якой-небудзь "значнасці"; выгляд паказвае суб'екта ў якасці такога, які не надае сабе ніякага значэння. На праўдзівай фатаграфіі істота, якую я любіў і люблю, не адасоблена ад самой сябе, нарэшце яна з сабою супадае. Гэткае таямнічае супадзенне падобнае на метамарфозу. Усе фотаздымкі маёй маці, якія я прагледзеў, былі трошкі падобныя на маскі; на Фатаграфіі ж у Зімовым Садзе маска спала, засталася душа — без узросту, аднак не па-за часам, паколькі гэты выгляд быў такім, які я назіраў кожны дзень яе доўгага жыцця як нешта супрыроднае гэтаму твару... Выгляд з'яўляецца святланосным ценем, што спадарожнічае целу... З дапамогай гэтай тонкай пупавіны фатограф і "ўлівае" жыццё; калі ж яму — ці то з-за недахопу таленту, ці то па ліхой волі выпадку — не ўдаецца далучыць да празрыстай душы ейны ясны цень, суб'ект незваротна памірае".

У 1932 годзе Анры Карцье-Брэсон набывае фотакамеру "лейка". Анёл, які пасяляецца ў ёй, робіцца адным з самых знакамітых у гісторыі фатаграфіі дваццатага стагоддзя. "Лейка" — лёгкі, партатыўны апарат. Колішняя няспешная грунтоўнасць фатаграфавання адмяняецца вельмі хуткай малафарматнай камерай, якая спалучае фенаменальную хуткасць здымкі з высокай святлоадчувальнасцю фотаматэрыялу (у тагачасных "лейках" звычайна выкарыстоўвалася высокаадчувальная кінастужка). Удасканаленыя механізмы спрацоўвання затвора і навядзення рэзкасці дазваляюць фатографу быць заўсёды напагатове дзеля здымкі наступнага, верагодна, больш удалага кадра і даюць магчымасць рабіць больш разнастайнай кампазіцыю жанравых сюжэтаў, злучаць буйны план з агульным. Акрамя таго, работа з "лейкай" мабілізуе творчую дысцыпліну фатографа — актыўнае і ўраўнаважанае валоданне беспамылковым вычуваннем той адзінай хвіліны, калі трэба націснуць кнопку затвора.

Менавіта са з'яўленнем "лейкі" сталася магчымым прыманьваць анёла фатаграфіі паўсюдна і заўжды. І Карцье-Брэсон пачаў карыстацца гэткай мажлівасцю ці не адным з першых. "Аднойчы, снедаючы з намі ў рэстарацыі, ён раптам адсунуў крэсла, узняў угору камеру, націснуў на спуск і сеў, не спыняючы застольнай размовы. А потым мы ўбачылі здымак, незвычайна просты і пранíклівы" (Б.Ньюхол).

Ён казаў, што свае самыя лепшыя здымкі з вядомай кнігі "Вырашальны момант" ён зрабіў праз пару тыдняў пасля таго, як пачаў фатаграфаваць "лейкай". І яшчэ ён казаў, што не ведае, ці можна назваць фатаграфію мастацтвам.

Карцье-Брэсон адмовіўся ад шматлікіх даброт фатаграфічнага рамяства. Ён ніколі сам не друкаваў і не праяўляў сваіх фотаздымкаў. Ягоны анёл — анёл заснавальніка першага прафесійнага фотаагенцтва "Магнум" — не меў патрэбы ў звышскладаных методыках апрацоўкі фотавыявы, што зніжае ступень пратакольнасці арыгінала і часта робіць яго унікальным, непрыдатным для тыражавання і масавага распаўсюджання. Больш таго, анёл фатаграфіі Карцье-Брэсона не мае патрэбы ні ў "цікавым" асвятленні, ні ў асаблівым узаемадзеянні лінейнага і танальнага рысункаў, ні ў выбары пазіцыі назірання і пункту здымкі. Такое адмаўленне — не абсалютызацыя бескантрольных паводзінаў аб'ектыва фотакамеры, а абсалютызацыя права анёла фатаграфіі на "вырашальны момант".

Ён казаў, што фатограф заглядвае ў будучыню, і фатаграфія мусіць інтуітыўна ўлоўліваць у самой плыні часу і геаметрычную дакладнасць аб'екта, і адпаведны настрой. Яшчэ ён казаў, што існуе непадзельная цэласнасць працэсу фотаздымкі, калі можна зліцца з бачным у прасторы і часе. І яшчэ ён казаў, што трэба валодаць фотаапаратам з хуткасцю рэфлексу, як гэта робіць шафёр-прафесіянал, кіруючы рычагамі перамены хуткасцей у "час пік", а ўсё астатняе — праблемы розуму і пачуццяў. Адважуся дадаць — анёльскія праблемы.

"Вырашальны момант" — гэта жэстыкулярнае вымярэнне фатаграфізму. Ніякай студыі, ніякіх штатываў, ніякага чорнага аксаміту. Фатаграфія як жэст. Чалавечае — а анёла фатаграфіі Карцье-Брэсона цікавіла толькі чалавечае — экспрэсіўна закампанаванае фатографам у кадр. Кадр, у сваю чаргу, здараецца як экспрэсіўны цялесны жэст фатографа, тэхнічна спалучаны з цялеснасцю бачнага ў падзеі "вырашальнага моманту" — у падзеі ірацыянальнай імпульсіўнасці прыходу анёла фатаграфіі паверх не-фатаграфічных жэстаў радасці, болю, кахання, адзіноцтва. Паверх — жыцця.

Анёл Карцье-Брэсона — аператар "унутранай" фотаўспышкі, такога крайне інтэнсіўнага стану, які — час ад часу — ахоплівае розум, сэрца, зрок, змушаючы іх да сустрэчы адно з адным у відашукальніку. Анёл Азарэнне.

"Больш за ўсё мяне здзіўляла ў ім тое, што ён, чалавек, які зрабіў сотні фатаграфій, паталагічна не любіць фатаграфавацца. Варта толькі было каму-небудзь выцягнуць і навесці на яго фотаапарат, як Карцье-Брэсон мяняўся з твару, застываў і нервова адварочваўся. Зняць яго можна было толькі ўпотайкі. Чаму? Гэтага я так і не зразумеў". (Б.Ньюхол.)

Пераклад з рускай мовы.

мастацтва (МоМА) ладзіць адну з самых прадстаўнічых выстаў ягонай фатаграфіі. У 1952 годзе выходзіць адна з самых уплывовых кніг у свеце мастацкай фатаграфіі — кніга з тэкстам і фатаграфіямі Анры Карцье-Брэсона "Images a la Sauvette" ("Вобразы мімаходзь"). Назва амерыканскага выдання гэтай кнігі, якое выходзіць услед за французскім, — "Decisive Moment" ("Вырашальны момант") — імгненна ўваходзіць у фатаграфічны абыходак і пачынае выкарыстоўвацца як тэрмін для азначэння метадаў фатаграфічнай здымкі, падобных метаду Карцье-Брэсона. Па словах самога фатографа, "вырашальны момант" — гэта нейкае загадкавае ўзаемадзеянне формы аб'ектаў, якія фатаграфуюцца, і зместу сфатаграфаванай мізансцэны, што фіксуецца фотакамерай у пэўны кульмінацыйны момант. Такі метад дазваляе дакументальнай фатаграфіі ператварыцца з абязлічанага рэгістрацыйнага запісу ў "адухоўлены" дакумент. Вялікая колькасць ганаровых званняў, якія атрымаў Карцье-Брэсон за сваю творчую дзейнасць, а таксама безліч публікацый, выстаў, паслядоўнікаў і перайманьнікаў ставяць яго ў шэраг самых уплывовых творцаў у сучасным мастацтве.

Уладзімір Парфянок.

На старонках 23—25 фатаграфіі Карцье-Брэсона (Cartier Bresson).

1 Рым. 1951.
2 Лос-Анжэлес. 1947.
3 Тараскон. Францыя. 1959.
4 Задворкі вакзала Святога Лазара. Парыж. 1933.
5 Сан-Францыска. 1946.
6 Вуліца Муфетар. Парыж. 1954.
7 Абруццы. Італія. 1951.
8 Рака Рэйн. Заходняя Германія. 1956.
9 Францыя. 1936.

Кожны спявае як можа

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ

Мінулі лета і вясна — тыя поры года, калі ў асноўным і адбываецца большасць песенных фестываляў. Атрымаўшы ў 1999 годзе магчымасць наведаць некалькі з іх, паспрабую зрабіць пэўныя параўнанні, якія будуць закранаць розныя бакі быцця тых фэстаў. Безумоўна, некаторыя мае развагі носяць суб'ектыўны характар. Ды, урэшце, менавіта сукупнасць многіх суб'ектыўных поглядаў на падзеі і стварае ў цэлым аб'ектыўны малюнак таго, што і як адбывалася.

"Славянский базар в Витебске", 19—26 ліпеня

Бадай, кожнаму з фестываляў, што адбываліся ў Віцебску, можна даць адметную характарыстыку. У дачыненні да апошняга, на маю думку, найбольш прыдатным выглядае слова "сумны". І сапраўды, то быў сумны "Славянский базар" — без нечаканасцей, у тым ліку і творчага плана, без запамінальных падзей, хоць і з пэўнымі скандаламі, без якіх абыходзіцца рэдка які ў нас фестываль.

Але ж па чарзе. Адчувалася, што летась арганізатары фестывалю не мелі грошай настолькі шмат, каб вытрымаць ранейшыя маштабы свята. Многае даводзілася скарачаць, у тым ліку і працягласць "Базару". Скарачэнне фінансавай базы, мне думаецца, адбілася і на некаторых творчых рэчах, у тым ліку і на рэжысуры многіх канцэртаў, якая часам выглядала проста слабай. Яскравы прыклад — канцэрт адкрыцця фестывалю, які сумясцілі з Днём Беларусі. У канцэрт панапіхалі столькі ўсяго рознага, што базар, канешне, атрымаўся, але з мастацтвам ён меў няшмат агульнага. Аргкамітэт можа ганарыцца тым, што ў Віцебску нарэшце з'явіліся зоркі сусветнай папулярнай музыкі. Так яно так, калі не лічыць, што зоркі тыя на Захадзе даўно прыгаслі, а ў Віцебск "Сі Сі Кэтч" ды "Bad Boys Blue" трапілі толькі таму, што іх ганарары ніжэй кошт моцна ўпаў.

І яшчэ. Канцэрт адкрыцця меўся быць паказам дружбы славянскіх народаў, перш-наперш беларускага з югаслаўскім і рускім. Канцэрт трансліраваў канал РТР на дзень пазней, і з пытаннямі сяброўства разабраўся па-свойму: прыбраў з эфіру колькі нумароў у выкананні беларускіх артыстаў, пакінуўшы пры тым архіў заходняй папсы, а заадно выкінуў і нумар у выкананні Святланы Слаўкавіч — адзінай спявачкі з Югаславіі, якая на канцэрце, лішне казаць, і сімвалізавала тую дружбу славянскіх народаў. Як для мяне, дык гэта быў скандал, на які, такое ўражанне, ніхто з аргкамітэта ўвагі не звярнуў.

Бадай што адзінае, чым апошні "Славянский базар в Витебске" можа запомніцца сапраўды надоўга, дык гэта тыя акалічнасці, якія суправаджалі конкурс маладых выканаўцаў. Такой колькасці парушэнняў Палажэння аб конкурсе сустракаць яшчэ не даводзілася. Пачну з таго, што ўпершыню за ўсю гісторыю "базарных" конкурсаў вынікі спаборніцтва маладых спевакоў афіцыйна так і не аб'явілі. На тое былі свае прычыны. Ад Югаславіі выступаў Жэлька Йаксімавіч, які на фестывалі "Залаты шлягер-98" у Магілёве цалкам заслужана атрымаў Гран-пры. Безумоўна, палітычныя чыннікі паўздзейнічалі на тое, што Жэльку, так бы мовіць, таемна "цягнулі" на перамогу і тут, у Віцебску. Але мне асабіста спявак яшчэ да конкурсу прызнаўся, што прыехаў у далёка не лепшай форме, і авансам аддаў перамогу беларусцы Ірыне Дарафеевай. Згодна з маімі разведданымі, пасля першага конкурснага дня Жэлька сапраўды не быў лідэрам. На другім туры ён спяваў нават менш удала, чым на першым, і быў, аднак, названы пераможцам. Ужо пасля скончэння фестывалю ў камп'ютэрных сетках Інтэрнета пашанціла адшукаць колькасць набраных канкурсантамі балаў. Жэлька Йаксімавіч не меў адрыву ад Ірыны Дарафеевай, якой аддалі першую прэмію, памерам у неабходныя (згодна з Палажэннем аб конкурсе) 18 балаў. Усяго толькі ў 8. Гэта значыць, што журы відавочна "хімічыла", падганяючы вынікі конкурсу пад неабходныя яму амбіцыі.

1 Ірына Дарафеева — уладальніца 1-ай прэміі
2 Гран-пры ў руках Жэлькі Йаксімавіча.
3 Фрагмент шоу авангарднай моды.

Дарэчы, калі быць прынцыповым і ва ўсім трымацца згаданага Палажэння, сам склад журы быў, прабачце, неправамоцны, бо зацвярджаецца ён не пазней чым за 4 месяцы да пачатку конкурсу. Гэтак не здарылася. Не вытрыманы быў і пункт, што датычыў колькасці конкурсантаў: уключэнне ў конкурс дзевятнаццатым па ліку непальца Сандэша выглядала прыцягнутым за вушы, бо той дэманстраваў, апрача сапраўднай прыроджанай прывабнасці, выключна аматарскі ўзровень выканання. Да таго ж другая прадстаўніца Беларусі, Вольга Хіміч, па ўзросту, наколькі сведчаць падлікі, пераскрочыла бар'ер у 30 гадоў, пра што напэўна ведалі тыя, хто накіроўваў яе на конкурс. Замест таго, каб "абкатаць" ва ўмовах міжнароднага спаборніцтва каго-небудзь з ліку сапраўды перспектыўных пачаткоўцаў, ананімныя менеджэры зрабілі стаўку на спявачку, якая не прадэманстравала анічога, апрача таннай кабацкай манеры.

У цэлым жа канцэртныя праграмы фестывалю мала чым адрозніваліся ад таго, што ўжо было ў папярэднія гады. Даўно знаёмыя артысты выступалі ў Віцебску ці не па колькі разоў, паказваць новыя імёны арганізатары, трэба думаць, не рызыкуюць, баючыся не прадаць усе білеты. Тым не менш можа настаць такі момант, калі старыя знаёмыя не прыцягнуць увагі. І добра, што фестываль скараціў ў часе: у іншым выпадку ён выглядаў бы яшчэ больш сумна, за выключэннем, зразумела, джазавай часткі, якая штогод сапраўды набірае абароты. Апрача канцэртаў, якія штоноч ішлі ў джаз-клубе, у Тэатры імя Якуба Коласа адбыўся вялікі канцэрт "Салют Дзюку Элінгтану" з удзелам біг-бэнда Міхаіла Фінберга, Ігара Брыля, Давіда Галашчокіна, ансамбляў "Дайджэст", "Фанограф" і "Рэнесанс". У разгар папсовага фестывалю сур'ёзны джазавы канцэрт сабраў, тым не менш, поўную залу.

Наогул, найбольш цікавымі і жывымі, на мой погляд, пунктамі фестывальнай праграмы зрабіліся тыя, што адбываліся па-за галоўнай сцэнай. У тым ліку і зрэжысіраваны з вялікай фантазіяй ды ўменнем Юрыем Брэўсам канцэрт-паказ калекцый авангарднай моды. А пра багаты кірмаш народных майстроў будзе яшчэ, спадзяюся, асобная гаворка.

І яшчэ, на маю думку, віцебскім уладам трэба нешта вырашаць з начнымі гуляннямі, якія ў выніку вылiваюцца ў бясконцае, чорнае п'янства з нагоды фестывалю. Не ведаю, ці спрабавалі кіраўнікі горада прайсціся падчас "Базару" ноччу праз цэнтр горада. Відовішча, трэба сказаць, неапісальнае і жахлівае, наглядны малюнак таго, як свята здольнае ператварыцца ў п'яны разгул. Шалёная "Мазда", якая ў адну з начэй з нецвярозымі ўгоншчыкамі ўрэзалася ў натоўп — гэта проста напамін і перасцярога ад таго, што можа здарыцца ў будучыні.

Ужо пасля сканчэння фестывалю стала вядома, што ў амфітэатры пачалі рамонт. Не першы, прынамсі, і не апошні: зала сапраўды вымагае час ад часу рамонту, бо будавалася, як пазней высветлілася, не толькі ўдарнымі тэмпамі, але й з вялікімі парушэннямі. Да таго ж шмат у чым састарэлі і акустычныя сістэмы залы, якім больш за дзесяць гадоў. Ад будаўніцтва даху над залай, пра што з помпай пры гадоў таму заявіў у Віцебску шчодры на абяцанні мэр Масквы, вырашылі адмовіцца: амфітэатр і так паглынае мноства сродкаў.

Цяжка прадбачыць, якім будзе "Славянский базар в Витебске" у 2000 годзе. Пакуль ён фінансуецца з дзяржаўных крыніц, ягонай будучыні нічога, здаецца, не пагражае. Але палітыка — кабета яшчэ больш ненадзейная, чым Ганка з Пагулянкі. Адразу перабудавацца будзе вельмі складана, хоць пры гэтым варта заўсёды памятаць: сёння фестываль пры ўсіх ягоных плюсах ды мінусах — адзіны найбольш фірмовы і знаны ў свеце з ліку беларускіх. Дакладней, тых, што адбываюцца ў Беларусі...

"Слов'янський базар", Кіеў, 11—19 кастрычніка

Як ужо вядома з прэсы, прэзідэнт Міжнароднай карпарацыі "Славянский базар" Сяргей Віннікаў перадаў аўтарскія правы на фестываль прэзідэнту Кіеўскага цэнтра мастацтваў Аляксандру Злотніку. Такім чынам, фестываль атрымаў новае месца правядзення і новую назву — "Слов'янський базар", наведаць які атрымалі запрашэнне і некалькі беларускіх журналістаў.

Гэта была карысная паездка, таму што здарылася магчымасць усё ж параўнаць, што агульнага ў двух "Базараў" і ў чым яны розняцца. Адразу адзначу, што фестывалі ўсё ж шмат у чым падобныя перш за ўсё па ідэі — прапагандзе музычнага мастацтва славянскіх і іншых краін. Але вось увасабляецца тая ідэя па-рознаму.

Прынцыповае адрозненне фестывалю ў Кіеве ад віцебскага ў тым, што элементы дэманстратыўнага паказу адзінства славянскіх культур у Кіеве практычна не заўважаліся. Нават у сэнсе маштабнасці кіеўскі фестываль выглядаў сціпла, што звязана не столькі з пэўнымі фінансавымі праблемамі, але і, па словах Аляксандра Злотніка, з нежаданнем ператвараць фестываль у месца аплачанага адпачынку найперш для маскоўскіх журналістаў і калямузычнай брацціі. А тое ў Віцебску, бяс-

4 Трошкі падрасту — і ўсім вам пакажу!..

5

6

спрэчна, мае месца: там сапраўды ствараецца часам уражанне, што большасць гасцей не працуе, а забівае час.

Аляксандр Злотнік, які знайшоў час шчыра пагутарыць з беларускай прэсай, сказаў, што ад дзяржавы ён атрымаў грошы на правядзенне фестывалю, але ў пераліку на цвёрдую валюту тая сума выглядае проста смешнай. Асноўныя сродкі далі спонсары, сярод якіх рэй вяла кампанія "УкрТатнафта". Прынцып Злотніка "Фестываль — не адпачынак, а праца" заявіў пра сябе ўжо нават у спісе гасцей, сярод якіх не было звыклай для Віцебска колькасці зорак. Канцэрт Ірыны Панараўскай — вось і ўсё, чым, уласна, была прадстаўлена

7

8

расійская эстрада. А так па форме ўсё астатняе нагадвала віцебскі фестываль, толькі што адбывалася пад іншымі назвамі. Былі канцэрты зорак украінскай песні, адкрыцці разнастайных выстаў, у тым ліку і сапраўды унікальных, кшталту выставы украінскіх абразоў. Быў вечар гумару і вечар раманса з міжнародным прадстаўніцтвам, быў вялікі і ўдалы джазавы канцэрт, прэм'еры славянскіх кінастужак. Новым трэба назваць канцэрт "Музыка ў кіно" — сапраўды цікавы і змястоўны. Ну, і конкурс маладых выканаўцаў.

Але перад тым, як больш падрабязна спыніцца на ім, з жалем адзначу, што Беларусь у Кіеве ў праграме фестывалю не адзначылася ніяк. Нейкая дзіўная рэўнасць існуе дагэтуль паміж арганізатарамі двух "Базараў", калі — такое ўражанне — кожны бок лічыць, быццам ён — сапраўдны і адзіны. Тут жа гісторыя наогул атрымалася смешная. У Віцебск прыязджала вялікая, за 300 чалавек, дэлегацыя Украіны, якая сама аплаціла ўсе звязаныя з паездкай і ганарарамі выдаткі. Аргкамітэт "Слов'янського базару" за подпісам міністра культуры Украіны скіраваў ліст у адпаведнае міністэрства Беларусі, у якім афіцыйна запрасіў нашу дэлегацыю, адзінай умовай паставіўшы аплату праезду. Не ведаю, ці дайшоў той ліст, але ў Кіеве адказу на яго не атрымалі. Як патлумачыў Аляксандр Злотнік, у яго былі і грошы, і магчымасці запрасіць беларускіх выканаўцаў прыватным чынам, але ён жадаў усё зрабіць афіцыйна. Не атрымалася, бо ў выніку да Кіева не даехала нават адзіная заяўленая ад Беларусі канкурсантка Вольга Уронская.

Каму горш ад гэткіх непаразуменняў — сказаць няпроста. Напэўна, музыкантам, якія губляюць кантакты і, прабачце, магчымасць падзарабіць. Ды яшчэ больш — аўтарытэту краіны ў цэлым, якая сама перакрэслівае магчымасць лішні раз заявіць пра сябе на міжнародным узроўні. У Кіеве Галандыю прапагандавалі ўвогуле нічым не адметныя "Русалкі", а беларускую прэсу распытвалі: што, маўляў, у вас адбываецца, чаму "вашых наогул няма?" А вось паспрабуй растлумачыць, чаму?!

Такім чынам, конкурс. Таксама два туры, таксама другі — з аркестрам. Дзяржаўны эстрадна-сімфанічны аркестр Украіны пад кіраўніцтвам Віктара Здарэнкі паказаўся не лепшым чынам: ігралі музыканты неяк млява ды абыякава, у цэлым значна саступаючы нашаму Дзяржаўнаму бэнду. Сам конкурс аказаўся даволі роўным па складу ўдзельнікаў, і пасля першага тура невялікую перавагу атрымала Манана Джапарыдзе, якая выступала ад Азербайджана. У той год Манана ўжо атрымала Гран-пры на конкурсе "Голас Азіі", дзе спаборнічала пад нумарам 13. Той жа нумар яна выцягнула ў Кіеве і ў выніку і тут завалодала Гран-пры, хоць адрыў у балах ад канкурэнтаў быў у яе зусім нязначны.

Пасля кожнага тура конкурсу, у адрозненне ад Віцебска, журы публічна выстаўляла балы. У гэтым ёсць плюсы і мінусы, але ў сэнсе галоснасці такая сістэма ацэнкі мае ўсё ж куды больш станоўчага, нягледзячы нават на збоі ў рабоце камп'ютэра. Але шаноўныя эксперты, мусіць, не захацелі пазнаёміцца з канкурсантамі загадзя, на рэпетыцыях, і падчас конкурсу, як кажуць, "далі чаду". Як і годам раней у Адэсе і Саратаве, у Кіеве журы таксама спаборнічала ў тым, як найбольш здзівіць публіку, амаль праз раз ацэньваючы аднаго і таго ж канкурсанта адначасова і мінімальнай, і максімальнай колькасцю балаў. Што сведчыла пра адно: журы да работы падрыхтавана не было! Такога ў Віцебску на маёй памяці не здаралася. Чыста савецкі прынцып "Гаспадары павінны нешта ўзяць" бліскуча спрацаваў і ў Кіеве: даволі пасрэдная Ніколь па балах абышла фаварытку прэсы чэшку Радку Фішараву, якая, між іншым, спявае галоўную партыю ў пражскай пастаноўцы мюзікла "Эвіта". Ніколь тое можа толькі сніцца, тым не менш яна атрымала першую прэмію, а Фішарава наогул апынулася за рысай прызёраў. Вось вам і конкурс, вось вам і журы!

А наогул, калі нехта пачне крытыкаваць Віцебск за безгустоўную рэжысуру зборных канцэртаў, раю паглядзець відэазапіс канцэрта закрыцця "Слов'янського базару". У Кіеў, які запомніўся прыёмам на куды лепшым, чым у Віцебску, узроўні, варта было ехаць нават з адмоўнае, бо, параўноўваючы, раптам пачынаеш знаходзіць лепшае ў тым, што робіцца ў нас.

Так, фестываль у шматлюдным Кіеве згубіўся і карыстаўся куды меншай увагай, чым матч "Дынама" — "Байер". І ў выдатнай гасцініцы было халадна, і агітацыя на карысць Кучмы гучала з канцэртнай пляцоўкі, але ўвесь час не пакідала адчуванне, што фундамент пад гэты фестываль закладзены больш грунтоўны, спакойны і надзейны.

Зрэшты, час пакажа, ці так яно...

"ЗАЛАТЫ ШЛЯГЕР", МАГІЛЁЎ, 31 кастрычніка — 7 лістапада

У сэнсе прадуманасці ідэі і яе рэалізацыі асмелюся назваць гэты фестываль патэнцыяльна больш нават перспектыўным, чым "Славянский базар в Витебске". Але аб'ядноўвае два гэтыя фестывалі, як раней было прынята пісаць, "няўпэўненасць у заўтрашнім дні". Спадзяюся, няпэўнасць будучыні "Базару" збольшага зразумелая. Паставіць крыж на будучыні "Шлягера" можа тая ж прычына: недахоп сродкаў. І толькі калі ідэю "Шлягера" перахопіць якая іншая краіна (а на добрую чужую ідэю ахвочыя заўсёды знойдуцца!), у Беларусі пачнуць заламваць рукі. І, такім чынам, гісторыя можа паўтарыцца: замест аднаго "Шлягера" пачнуць існаваць два, як тое ў свой час здарылася з балгарскім "Залатым Арфеем". А можа, і больш: ідэя правядзення фестывалю зорак эстрады мінулага надта ўжо прывабная, нават у камерцыйным сэнсе. Пры дастатковых уліваннях у фестываль і граматна пастаўленай ягонай прамоцыі ён, безумоўна, у стане прыносіць прыбытак і зарабляць на самога сябе.

У Беларусі зрабіць тое пакуль праблематычна. У краінах з больш стабільнай і развітой эканомікай куды лягчэй. Але факт у тым, што пра мастацтва Беларусі за мяжою цяпер пачынаюць гаварыць не толькі дзякуючы існаванню "Базару", але шмат у чым і дзякуючы "Шлягеру". Ды хоць бы таму, што папулярныя некалі зоркі прывозяць у Магілёў маладых выканаўцаў, для многіх з якіх фестываль робіцца ці не стартавай пляцоўкай, пра якую яны будуць згадваць праз усё жыццё.

Колькі ў Беларусі абласных філармоній? І чаму ніхто дагэтуль не прааналізаваў, з якой гэта прычыны гавораць толькі пра Магілёўскую, якая, такое ўражанне, з усіх адна толькі і працуе па-сапраўднаму? Ці толькі дзякуючы энергіі яе дырэктара Уладзіміра Браілоўскага? Ды не! Проста чалавек знаходзіцца на сваім месцы і выдатна разумее, чаго ён хоча і што

9

5 Гран-пры "Слов'янського базару" — "Залаты Баян".
6 Калекцыянерка Гран-пры Манана Джапарыдзе.
7 На думку славутай Хелены Вондрачкавай, Радка Фішарава сёння ў Чэхіі — сапраўдная зорка.
8 Аляксандр Злотнік — прэзідэнт "Слов'янського базару".
9 Ігар Лучанок — Якаву Навуменку: "Я, між іншым, сам — шлягер. Залаты!".

10 Таццяна Цівунова і Давід Галашчокін на канцэрце духоўнай музыкі Дзюка Элінгтана.

11 Незабыўныя зоркі: Радміла Каракліч, Аіда Вядзішчава і Марцэла Лайферава.
12 Дзіўны п'едэстал лаўрэатаў: Наталля Падольская, Уладзімір Ступін і Вольга Уронская.

можа зрабіць. Такім неабходна дапамагаць, тым больш што гаворка ідзе зноў жа пра прэстыж і аўтарытэт краіны. Магчыма, тое прагучыць і занадта гучна, але Браілоўскі сваім "Шлягерам" робіць не менш у сэнсе прапаганды Беларусі ў свеце, чым Міністэрства замежных спраў.

Грузія, Ізраіль, Расія, Малдова, Іспанія, Латвія, Югаславія, Італія, ЗША, Чэхія, Украіна, Узбекістан ды іншыя краіны — вось маштаб "Шлягера-99"! Пры гэтым заходнія славутасці нядаўняга мінулага каштуюць ужо не так і шмат, часам нават менш за зорак расійскіх. Выцягнуць іх у Магілёў не так і складана, і тады — чым чорт не жартуе! — на "Залатым шлягеры" можна будзе пачуць, скажам, Тома Джонса, Мірэй Мацье, Джона Лі Хукера ці Пола Макартні. А чаму не!? Хто шэсць гадоў таму верыў у тое, што ў Магілёў спецыяльна прыедуць Рыкарда Фолы ды "Бакара"? Хіба што адзін Браілоўскі. Але ж факт: віцебскі "Базар" толькі ў апошні год здолеў прывабіць да сябе заходніх зорак. Дый то такіх, якім самы час ужо пра Магілёў марыць.

Конкурс маладых выканаўцаў на "Залатым шлягеры" — новыя эмоцыі. Нават Уладзімір Браілоўскі па сканчэнні фестывалю змушаны быў прызнаць, што з журы варта нешта рабіць, таму што вынікі галасавання ўразілі ўжо занадта шмат людзей. Безумоўна, штораз на падобных конкурсах іх звязваюць з нейкімі знешнімі чыннікамі, і часам небеспадстаўна. Так, перамогу расіяніна Уладзіміра Ступіна, які мае добры, моцны голас, але ніякі як асоба, артыст, смела можна звязаць з кампаніяй міжнароднай інтэграцыі. І толькі з гэтым, бо Ступін у цэлым нічым сярод мужчынскай часткі конкурсу не вызначаўся.

Пасля паклону Расіі неабходна было аддаць належнае гаспадарам. Чарговы нонсенс: адразу дзве першыя прэміі! Вопытную мінчанку Вольгу Уронскую і зялёненькую магіляўчанку Наталлю Падольскую стомленае ўзростам (Мікіта Багаслоўскі меў 86 гадоў) ды працягласцю канцэрта (22 удзельнікі спявалі па дзве песні) журы вызначыла як роўных, чым распісалася адразу ледзь не ва ўсім. Але Падольская па класу (калі наогул можна казаць пра клас) была яўна ніжэйшая не тое што за Вардуі Варданян з Арменіі (2-ая прэмія) ці Сабіну Бабаеву з Азербайджана (3-яя прэмія), але й за гатовых, прафесійных спевакоў Мадам Піяна з Югаславіі, якая некалі атрымала 2-ую прэмію на конкурсе ў Віцебску, ды італьянца Франка Мазі. Прычым апошніх назвалі дыпламантамі, як і зусім бездапаможны ў творчым плане дуэт з Украіны, якая, дарэчы, была прадстаўлена на конкурсе слаба, як нідзе і ніколі. Не, калі б якая букмекерская кантора прымала стаўкі на пераможцаў гэтага конкурсу, дык зрабіла б, безумоўна, выдатны інтэрас. Але ж нешта сорамна было пасля абвяшчэння вынікаў. А за каго — цяжка зразумець...

Тым не менш варта прызнаць, што "Залаты шлягер" пакідае ўражанне праекта, які пастаянна развіваецца, знаходзіцца ў творчым руху. Віцебскі "Базар" напэўна можа прапанаваць публіцы шмат новых форм і іх вырашэнняў, але не надта вольны ў дзеяннях, скаваны ўстаноўкамі, што з мастацтвам аніяк не звязаны. "Слов'янський базар", маючы ўжо пэўны досвед арганізатараў, таксама поўны творчых амбіцый, якія яшчэ неабходна спалучыць у адно з прадуманасцю месца правядзення фестывалю, фінансамі і больш шырокім прадстаўніцтвам.

Тры фестывалі, непадобныя адзін на аднаго. Гэта, прынамсі, у любым выпадку лепш, чым ніводзін. А некалі ж так яно і было...

Фота Генадзя Жынкова, Віктара Зайкоўскага, Аляксандра Ліціна, Мікалая Цітова, Анатоля Фядорціва.

Ці прыедуць у Віцебск ткачыхі з Афрыкі?

Некалькі інтэрв'ю ў славянскабазарным "Горадзе майстроў"

Вольга ЛАБАЧЭЎСКАЯ

Выставы-продажы твораў народнага мастацтва сталі на "Славянскім базары" добрай традыцыяй. У майстроў з усёй Беларусі, а таксама з іншых краін ёсць магчымасць паказаць, прадаць свае вырабы, паўдзельнічаць у конкурсах. Гэтым разам мы вырашылі пагаварыць з майстрамі не толькі пра іх уражанні ад свята, але і пра тое, што сёння можна было б зрабіць дзеля больш плённага развіцця народнай творчасці. Мы запрашаем далучыцца да абмеркавання закранутых майстрамі праблем усіх, каму неабыякавы лёс нашага народнага мастацтва.

КАМУ МЫ ТРЭБА?

Лозапляцельшчык Уладзімір Гудаў з Наваполацка:

— Для мяне "Славянскі базар" — гэта своеасаблівая выстаўка дасягненняў народнай гаспадаркі. Гэта адзінае месца, куды мы можам вывезці паказаць свае вырабы...

— *Толькі паказаць?*

— Атрымліваецца, што так. Тэлефоны бяруць, абяцаюць пазваніць, але, на жаль,.. званкоў мала. Вось гады 4 назад Надзея Бабкіна нашу лазовую мэблю купляла. Масквічы кажуць, што Масква сёння літаральна забітая лазовай мэбляй, але больш таннай і не такой прыгожай, як наша. Ды толькі нам са сваімі вырабамі да Масквы не дабрацца...

— *І што, вы песімістычна глядзіце ў будучыню?*

— Наша рамяство знікне. Вы ж паглядзіце на майстроў, якога яны ўсе ўзросту... Ёсць, праўда, адзін хлопец з Глыбокага, які ў свой час прайшоў нашую майстэрню, навучыўся плесці. Але ж асноўны кантынгент — людзі старэйшыя. Разумееце, каб культура і народнае мастацтва развіваліся, да іх трэба ставіцца больш далікатна, больш уважліва. Вось мы сёння сутыкнуліся з тым, што не маем магчымасці падтрымаць сваіх майстроў-пенсіянераў. Адкрый салон, дзе будуць прадавацца іх вырабы, адразу — плаці падаткі. Значыць, цана вырастае разы ў два. Мы любім працаваць з моладдзю, хочам навучыць хлопцаў і дзяўчат адчуваць лазу, плесці з яе унікальныя рэчы, але нават і тыя, каго вучым, імкнуцца працаваць не ў майстэрні, а дома, паасобку. І прадаюць ціхенька, каб ніхто не ведаў, каб не абклалі падаткамі... На сёння ў майстэрні засталося ўсяго трое, а пайшло чалавек дзесяць. І з тых дзесяці практычна ніхто не працуе з лазою.

1 Майстрыха Святлана Конанава (Каргопаль, Расія).
2 Каваль Юрый Круш (Гродна, Беларусь).
3 Майстрыха Таццяна Зданеч (г. Бяроза, Беларусь).
4 А.Раманеня. Саламяны вянок, які ўпадабалі артысткі з ансамбля Л.Зыкінай.
5 Майстрыха Таццяна Сінякова (Ноўгарад, Расія).

6

7

9

— *А як вы ставіцеся да конкурсаў, якія праводзяцца падчас кірмашу?*

— Негатыўна. Гэта ж не спорт, а мастацтва. Мы, напрыклад, займаемся мэбляй і не канкурэнты тым, хто пляце кошыкі. Я, вядома, магу ўзяць сабе вучня і навучыць яго плесці кошкі хутчэй за ўсіх. Але дзеля чаго? Ужо сам кірмаш і ёсць конкурс. Трэба ацэньваць чалавека па ягоных вырабах. Сярод нас жа няма спекулянтаў. Кожны прадае сваё. А ўвогуле мне работы дома хапае. Вунь якія мазалі. А сюды я прыязджаю адпачыць, пахадзіць, паглядзець, абмяняцца думкамі.

Майстар па вырабу кошыкаў Дзмітрый Іваноў з Віцебска:

— Я ўвесь год адкладваю тое, што не прадалося, дзеля таго каб прывезці на "Славянскі базар". Тут свабодны продаж, людзей шмат. Усе мае вырабы разыходзяцца за адзін дзень.

8

Плесці я пачаў гадоў дзесяць таму, як толькі пайшоў на пенсію. Пляту і кошыкі для бялізны, для кацянят. Вось цэлы "Кошкін дом" зрабіў...

Майстар з Браслаўскага дома народных рамёстваў лозапляцельшчык Уладзімір Лук'янец:

— Я на "Славянскім базары" шосты раз.

— *Ну і з чым вы сюды прыязджаеце, з чым ад'язджаеце?*

— Пусты ад'язджаю. Усё купілі. Лаза ў мяне як хобі. Займаюся ёю ўвечары, каб адпачыць. Супрацоўнічаю з Саюзам майстроў народнай творчасці, заказы бываюць. А тут, на "Славянскім базары", я шмат чаго цікавага ўбачыў, фатаграфаваў нават.

Дырэктар Браслаўскага музейнага аб'яднання Галіна Падаляк:

— Нашыя майстры ўвесь год да "Славянскага базару" рыхтуюцца. Ведаюць, што паедзем сюды і шмат чаго прададзім. Увогуле Віцебшчына тут прадстаўлена вельмі хораша. Дамы рамёстваў, клубы майстроў. Большасць з іх працуе, працягваючы народныя традыцыі. На жаль, мала прадстаўнікоў з іншых абласцей Беларусі, няма майстроў з Украіны. Калі глядзіш на вырабы іншых, лепш разумееш сваё. На мінулагоднім "Славянскім базары" мы захапляліся ўкраінскімі "пісанкамі" і вырашылі пацікавіцца, ці ёсць у нас на Браслаўшчыне падобная традыцыя. Ездзілі ў экспедыцыі, вывучалі, распытвалі. І, ведаеце, знайшлі майстроў і пачалі адраджаць у нас гэтую напалову забытую традыцыю.

ЯК ТРАДЫЦЫЯ НАБЫВАЕ ПРАЦЯГ?

Ганчар Валерый Зінкевіч з Браслава:

— Мне з кожным годам наш "Горад майстроў" на "Славянскім базары" падабаецца ўсё болей і болей. Падабаецца і кірмаш, і конкурсы. Тут я магу сустрэцца са знаёмымі, сябрамі. Я б назваў гэта творчым пленэрам ці нават тусоўкай майстроў.

— *Шкадуеце, што з Украіны няма нікога?*

— Вядома, шкадую. Увогуле, славянскі свет цягнецца не толькі на ўсход, але ж і на захад, на поўдзень, на поўнач. Хацелася б бачыць майстроў з розных краін, хацелася б, каб наш "Горад майстроў" з часам перарос у нешта падобнае да колішніх віленскіх "Казюкас торгас". Калі параўноўваеш сябе з іншымі майстрамі, адразу з'яўляецца стымул для працы. Тут казалі, што і з Афрыкі ткачыхі павінны прыехаць. Не бачыў, праўда...

— *А з рускімі майстрамі пазнаёміліся?*

— Так. Мне вельмі спадабалася скопінская кераміка. У нас на Браслаўшчыне, на жаль, не захавалася ўзораў гліняных цацак, толькі што ў музеі некалькі фрагментаў захавалі, а ў іх традыцыя жыве, працягваецца. Вырабы адметныя, са сваім непаўторным каларытам. І тыя майстры, што працуюць на вытворчасці, займаюцца не толькі ліццём, але і самі лепяць цацкі, працуюць творча.

Керамістка Таццяна Сілён са Скопіна (Расія):

— Я другі раз на "Славянскім базары", і самае прыемнае тут для мяне — гэта сустрэчы з майстрамі. Пакуль жывыя традыцыя, культура, жывая і нацыя, народ.

— *А цікавасць да вашай керамікі вялікая?*

— Вельмі. І мяне гэта цешыць. Вырабы ў нас не зусім звычайныя — складаныя, фантазійныя. Але людзям, бачу, падабаюцца.

— *А што б вы сказалі пра беларускіх ганчароў?*

— У вас кераміка тая, што трэба. Народная, сялянская!

— *А адкуль у вас такі прыгожы народны касцюм?*

— Касцюм наш, скопінскі, каля Скопіна вёска такая ёсць — Сікерынка. Там бабулі дасюль гэткія строі на фальклорныя святы апранаюць.

— *Касцюм дапамагае вам працаваць?*

— А як жа...

Каваль Юрый Круш з Гародні:

— Вось другі дзень працую тут з горанам, з інструментамі.

— *Я бачу, што вы заўсёды ў цесным коле публікі. Як вам працуецца сярод людзей?*

— Ведаеце, мне гэта дае вялікі духоўны зарад. Я быццам набіраюся добрай энергіі. Раблю для дзетак дробязі розныя, напрыклад цвічкі, і раздаю. Не прадаю, а раздаю, на памяць. Яны ж не проста цвічок нясуць, а часцінку мяне самога... Можа, хто з іх падрасце і таксама захопіцца кавальствам...

Майстрыха па вырабу паясоў Ніна Каралько з в. Кашалёва Навагрудскага раёна:

— Я тут працую толькі дзеля людзей. Усе так хочуць дазнацца, як я пляту гэтыя паясы. Не вераць, што ручная работа...

— *Вы тут, пэўна, самая старэйшая з усіх удзельнікаў. Вам жа ўжо 77 гадоў. Не цяжка?*

— Ды не. У людзях пабудзеш, весялей робіцца. Я ўжо 14 гадоў паясы тку. Напачатку многа куплялі, і заказы былі. А цяпер меней сталі купляць.

— *Можа, гэта таму, што вучняў у вас шмат з'явілася. Я ж ведаю, што сёлета ў конкурсе прымала ўдзел адна з вашых вучаніц.*

— Навучылася ад мяне шмат. І ўнучка мая таксама цяпер тчэ паясы.

— *А вы ад каго пераймалі майстэрства?*

— А я ад цёткі сваёй. У нас традыцыя была такая, дзяўчына да свайго вяселля мусіла выткаць не меней як 10 паясоў. Вось я глядзела, як яна тчэ, і вучылася. Усіх жа на вяселлі тымі паясамі адорвалі. Нават музыкантам павязвалі — і на гармонь, і на скрыпку, і на барабан. Едуць сватацца — пояс на бутэльку павязваюць, потым сват пояс вымагае (кажа, што супоня ў каня парвалася). Свякрусе пояс таксама трэба. І як бярэцца яна куфар адмыкаць — на ключ пояс павязваюць. Пасля вяселля, назаўтра, маладая хату вымесці мусіць, то на венік пояс павязваюць. Едуць па ваду — на вядро пояс. І падушкі звязваюць, і курыцы ногі... І кожны пояс са

10

сваім узорам. Я цяпер больш сама ўзоры выдумляю.

Кіраўнік гуртка па ткацтву з Гарадоцкага Дома рамёстваў, уладальніца Гран-пры мінулагодняга конкурсу ткачоў Марыя Гушча:

— Я тут адчуваю сябе як на сапраўдным свяце. Людзі падыходзяць да мяне, цікавяцца. Летась ў конкурсе ўдзельнічала, а сёлета тку сабе ў насалоду. Мы цяпер у Доме рамёстваў назапашваем фонды. Бяру музейныя рэчы, сама разбіраю, як што ткалася, і адно да аднаго паўтараю. Арыгінал здаём у музей, а нам застаецца копія. Захапілася ажурным ткацтвам, цяпер вось асвойваю бранае.

— *А сучасныя вырабы вам не хацелася б ткаць?*

— Як толькі з'явіцца вольны час, абавязкова гэтым займуся. Вось і тут, на "Славянскім базары", людзі часта падыходзяць, цікавяцца. Кажуць, што каб было ажурнае палатно, то можна было б і шаль зрабіць, каб у царкву хадзіць, а хто — і каб вянчацца. Можна, пэўна, і палатно выткаць, каб з яго пашыць што-небудзь. Дзякуючы нашаму Дому рамёстваў, традыцыі займелі працяг...

ЯКІМ БУДЗЕ "ГОРАД МАЙСТРОЎ" У 2010 ГОДЗЕ?

Разьбяр Анатоль Маголін з Мінска:

— Такія святы даюць штуршок не толькі самім майстрам, але і дзецям, што збіраюцца вакол тых, хто працуе. Я ўпэўнены, што ў іх душах будзе пасеяна шмат зярнятак творчасці, якія абавязкова ў свой час прарастуць. А якім будзе "Горад майстроў" у 2010? Гэта залежыць ад нашай эканомікі. Памятаеце, якім попытам карысталіся вырабы народных майстроў у 1980-ыя гады? Хочацца верыць, што традыцыя не згасне, што падрастуць новыя майстры.

Ад рэдакцыі. Гэта адно з апошніх інтэрв'ю нашага выдатнага разбяра Анатоля Маголіна. Літаральна праз некалькі месяцаў ён раптоўна памёр. Гэта быў апантаны, закаханы ў сваю працу чалавек. Ён не раз выступаў на старонках нашага часопіса, ствараў цудоўныя рэчы, вывучаў і працягваў традыцыі беларускага разьбярства. Няхай ягоныя словы прагучаць як запавет для ўсіх, хто сёння рупіцца пра народнае мастацтва.

6 Майстрыха па вырабу "пашорскіх казуль" з цеста Марыя Курба (Мурманск, Расія).
7 Разьбяр Анатоль Маголін (Мінск, Беларусь).
8 Майстар Фёдар Максімаў у сваім музеі-майстэрні.
9 Ткачыха Антаніна Кавалык (Браслаў, Беларусь).
10 Майстрыха Ірына Якушкіна (Скопін, Расія).
11 Майстрыха Тэрэза Худзякова (Новалукомль, Беларусь).
12 Майстрыха Ніна Каралькова (Гарадок, Беларусь).

11

12

Аркестр — шматтэмбравы інструмент

Роздум пра асаблівасці Трэцяй сімфоніі Уладзіміра Дарохіна

Дзмітрый СЛЯПОВІЧ

Канец XX стагоддзя адзначаны пераглядам еўрапейскай, ды і сусветнай сістэмы музычных жанраў у прафесійнай кампазітарскай творчасці. Адыходзяць у нябыт адны жанры, іншыя ж набываюць новы сэнс у кантэксце сённяшніх культурна-гістарычных умоў, адначасова з'яўляюцца новыя віды музычнага мастацтва, якіх не ведала папярэдняя эпоха.

Жанр сімфоніі ў другой палове XX стагоддзя пачаў страчваць свае прыярытэтныя пазіцыі, саступаючы месца камерна-інструментальнай музыцы. Сярод асноўных прычын — не толькі матэрыяльная, якая тлумачыцца цяжкасцю ўвасаблення грандыёзных праектаў, але і творчая. Яна датычыць адыходу ад глабальных, усеабдымных праблем. Усё больш назіраецца тэндэнцыя да медытатыўнасці, назіральнасці, паглыблення ў плынь падсвядомасці. Тут сваю ролю адыграў велізарны ўплыў музыкі Паўднёвай Азіі на менталітэт еўрапейцаў. "Статычнае развіццё, — піша музыказнаўца В.Халопава, — зусім не ў традыцыях заходняй і ўвогуле еўрапейскай культуры, у сутнасці якой глыбока караніцца, наадварот, філасофія актыўнасці, скіраваная на змяненне знешняга асяроддзя. Статыка першапачаткова ўласціва ўсходняй філасофіі, што наклала свой адбітак на шматвяковую гісторыю культуры гэтага рэгіёна" (6, 61).*

У выніку большасць некамерцыйнай музыкі ў Еўропе пішацца або для акустычных камерных саставаў (струнны квартэт, нетрадыцыйныя склады з уключэннем акардэона, гітары, мандаліны, венгерскіх цымбалаў і г.д.), або поўнасцю ствараецца на камп'ютэрах і сінтэзатарах (відавочныя прыклады — творчасць Клауса Шульцэ, Клауса Шонінга, Жана Мішэля Жара). Буйныя склады выкарыстоўваюцца або для выканання класічных твораў, або ў буйных камерцыйных праектах.

Беларусь, якая спрадвеку была еўрапейскай краінай, арганічна ўлучана ў гэты працэс, але па прычыне поўных гістарычных умоў многія працэсы, уласцівыя еўрапейскай культуры, адбываюцца ў нас інакш і са спазненнем. Так, 1950-ыя гады, што прайшлі пад знакам "тэорыі бесканфліктнасці", далі штуршок да прыярытэтнага развіцця інструментальнага канцэрта. 1960-ыя — сфарміравалі новы падыход да камерна-інструментальных жанраў як творчай лабараторыі сімфанізму, дзе выпрацоўваюцца авангардныя тэндэнцыі. 1970-ыя ўзбагацілі сімфанічную музыку неафальклорнай хваляй, а таксама новымі тэмамі, што найперш выяўляліся праз сувязь са словам. Нарэшце ў 1980-ыя гады ўзнікла магчымасць звароту да больш шырокага кола тэм, якія выяўлялі ідэйную канцэпцыю твора, а таксама магчымасць увасобіць гэтыя тэмы новымі сродкамі, што абумоўлівалі ўласна музычную канцэпцыю. Гэта і надало беларускай сімфоніі якасна новы змест.

Усё большая актуальнасць сімфанічных жанраў у апошнія дзесяцігоддзі суправаджаецца зменай самой сутнасці разумення жанру. Сімфонія набывае большую камернасць, інтымнасць выказвання, насычаецца санорнасцю, павялічанай увагай да тэмбру як аднаго з галоўных элементаў сістэмы сродкаў музычнай выразнасці твора. Пераважвае "эмансіпацыя тэмбравага ўспрымання сугуччаў, разуменне іх як поўнай фарбы-тэмбру. /.../ У канчатковым выніку гэта адбілася на "ўнутранай" арганізацыі сучаснай музычнай кампазіцыі і прывяло да новай "расстаноўкі сіл"" (4, 11,12).

Кампазітар Уладзімір Дарохін.

Уладзімір Дарохін з'яўляецца адным з тых беларускіх кампазітараў, для якіх менавіта аркестравы, тэмбравы бок адыгрывае ў творы асаблівую ролю, нясе на сабе асноўную эмацыянальную і семантычную нагрузку. Прычым гэтая рыса назіраецца на працягу ўсёй яго творчасці.

У.Дарохін атрымаў адметную адукацыю, скончыўшы Санкт-Пецярбургскую (на той час Ленінградскую) кансерваторыю па класу кампазіцыі прафесара В.Успенскага, а потым аспірантуру пры Беларускай акадэміі музыкі (на той час Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі) па класу прафесара Д.Смольскага. Ленінградская школа з яе скіраванасцю да маляўнічасці аркестравага пісьма, увагай да тэмбравых фарбаў вельмі паўплывала на фарміраванне маладога кампазітара, падвяла аснову пад яго аркестравае мысленне.

Спектр творчасці У.Дарохіна ахоплівае самыя розныя жанры і напрамкі музыкі. Так, яго Першая сімфонія (1976) была напісана ў джазавай стылістыцы, што адразу вылучыла кампазітара ў шэраг яркіх, неардынарных асоб.

У сваёй Другой сімфоніі (1978) аўтар абірае зусім іншы стылістычны кірунак. Твор спалучае гучанне камернага аркестра і струннага квартэта, выказванні якога маюць найбольш драматычнае і псіхалагічна значнае адценне. Тэмбравая спецыфіка твора падкрэслена індывідуалізаванай партыяй альтовай флейты. Працягваючы традыцыі Д.Шастаковіча, кампазітар уводзіць матыў-цытату з 22-ой фартэпіяннай санаты Бетховена, у сярэдзіне на імгненне з'яўляецца гарэзлівая полька з сімфанічнай паэмы Р.Штрауса "Тыль Уленшпігель". Пасля драматычных "Варыяцый" — сэнсавага цэнтра ўсёй Сімфоніі — гучыць трагічны "Эпілог", які становіцца катарсісам усёй інструментальнай драмы. У гэтым творы даволі яскрава праявіліся такія рысы творчасці У.Дарохіна, як канцэптуальнасць формы, мэтанакіраванасць драматургіі і, галоўнае, адметнае аркестравае мысленне з асаблівай увагай да індывідуалізаванасці тэмбравых фарбаў.

Ствараючы Канцэрт для фартэпіяна з аркестрам (1982), У.Дарохін арыентаваўся найперш на віртуознасць саліруючай партыі, абраўшы ў якасці мадэлі канцэртны стыль С.Рахманінава, а часам — Д.Шастаковіча. Разам з тым не менш яскрава ў гэтым творы праявілася індывідуальнасць тэмбравага мыслення кампазітара. Тэмбры тэрцэта кларнетаў, квартэта валторн, а таксама клавесіна, струнных pizzicato і інш. становяцца носьбітамі асноўных канцэпцыйных ідэй Канцэрта. Сканцэнтраванасць развіцця і разам з тым некаторая мазаічнасць гэтага адначасткавага твора, падкрэслена выразныя ўступы раздзелаў — усё гэта вызначаецца найперш рэльефнымі, семантычна асэнсаванымі тэмбрамі.

Працягам аркестравых пошукаў У.Дарохіна стала яго Трэцяя сімфонія "Францішак Скарына: Жыццё і Бессмяротнасць" (1990). Гэты твор падвёў выпікі шматгадовых эксперыментаў з аркестрам як шматтэмбравым інструментам і з'явіўся значнай вяхой у творчасці кампазітара.

Цікавай можа падацца гісторыя стварэння Сімфоніі. Міністэрствам культуры Беларусі быў аб'яўлены конкурс на лепшы твор да юбілею беларускага першадрукара і асветніка Францішка Скарыны. Конкурс праводзіўся па ўсіх музычных жанрах, уключаючы песенны. У шэрагу сімфанічных твораў, акрамя партытуры У.Дарохіна, з'явіліся Першая сімфонія С.Бельцюкова "Гравюры Скарыны" для хору і аркестра, Сімфонія Я.Паплаўскага "Lux aeterna" для тэнару, хору і аркестра на словы Л.Эміліта. Кожны з гэтых твораў вызначаўся своеасаблівым прачытаннем конкурснай тэмы, выклікаў поўны рэзананс у творчых колах, стаўшы з'явай у сучаснай беларускай музыцы.

Трэцяя сімфонія У.Дарохіна была адзначана першай прэміяй. Гэта стала падставай для яе неадназовага выканання. Успамінаючы тагачаснае абмеркаванне Сімфоніі, падкрэслім, што ў пазітыўных ацэнках твора былі змешаны два фактары. Па-першае, ідэалагічны: на хвалі ідэй Адраджэння твор успрымаўся асабліва непасрэдна і яскрава. Па-другое, фактар уласна музычны. Цікава, што амаль у кожным з выказванняў асаблівая ўвага надавалася яскраваму вобразнаму напаўненню Сімфоніі, тонкаму і дыферэнцыраванаму адчуванню кампазітарам аркестра.

"Францішак Скарына..." — твор унікальны ў сэнсе сумяшчэння маляўнічых гукавых эфектаў і дакладнай архітэктонікі; ён спалучае традыцыйныя рысы беларускага сімфанізму з аўтарскай іх трактоўкай.

Схільнасць да маляўнічасці, жывапіснасці, нават некаторай ілюстрацыйнасці — адна з якасцей беларускага мастацтва, у прыватнасці сімфанічнай музыкі. Гэтыя рысы адначасова спалучаюцца са скіраванасцю беларускай сімфоніі да эпічнага тыпу выказвання. Такі падыход да сімфанічнага жанру кампазітары больш маладога пакалення пераймаюць амаль генетычна.

Цікава, што тэндэнцыя да гукавой маляўнічасці прысутнічае нават у авангардных творах беларускіх кампазітараў. Звязана гэта, на мой погляд, яшчэ і з тым, што многія сучасныя тэндэнцыі прыходзілі ў беларускае мастацтва не непасрэдна з Захаду, як гэта часта адбывалася ў мінулыя стагоддзі, а з Расіі, дзе самыя смелыя эксперыменты маглі ажыццяўляцца кампазітарамі пераважна ў сферы музыкі для тэатра і кіно. Усё гэта знайшло сваё адлюстраванне ў Трэцяй сімфоніі У.Дарохіна, дзе эпічны прынцып будавання формы спалучаецца з некаторымі прыёмамі кінамузыкі.

Тэмбравае развіццё становіцца ў Сімфоніі сродкам кампазіцыйнай архітэктонікі. Рэпрызнасць кампазіцыі ўспрымаецца нават не столькі праз зварот да поўнага тэматызму, колькі праз вяртанне да тэмбравай характарыстыкі асобных раздзелаў формы.

Паступовы пераход ад адной тэмбравай групы да другой стварае ўласна драматургічнае развіццё. Прычым драматургія будуецца такім чынам, што адзін і той жа тэмбр уключаецца ў працэсуальны кантэкст як на мікраўзроўні (на працягу аднаго раздзела формы, рыхтуючы падыход да кульмінацыі і адыход ад яе, фактычна — эмпірычны ўзровень драматургіі), так і на макраўзроўні, складаючы ўласна філасофскую аснову Сімфоніі.

Поўныя тэмбры і іх спалучэнні набываюць у Сімфоніі семантычны аспект. Шмат у чым гэта звязана з неарамантычнымі тэндэнцыямі ў творчасці У.Дарохіна. Успрыманне тэмбру як чалавечага голасу, а саліруючага інструмента як асобы было ўласціва яшчэ Г.Берліёзу ("Гарольд у Італіі", "Фантастычная сімфонія"). Падобныя неарамантычныя павевы назіраюцца і ў творчасці кампазітараў XX стагоддзя, у прыватнасці А.Шнітке (Альтовы канцэрт, Трыо для скрыпкі, віяланчэлі і фартэпіяна, Канцэрт для фартэпіяна і камернага аркестра), Г.Гарэлавай (Канцэрт для балалайкі з аркестрам, Канцэрт для гітары, струнных і званоў).

Як ні дзіўна, але вобраз Скарыны У.Дарохін асацыіруе для сябе з тэмбрам скрыпкі. Падобна як І.Стравінскі ў сваёй "Гісторыі салдата", У.Дарохін разумее гэты інструмент як сімвал душы чалавечай, душы Паэта.

Скарына вабіць У.Дарохіна не толькі як навуковец, выдатны грамадскі дзеяч і асветнік свайго часу, не толькі як сімвал Адраджэння і асоба, што сімвалізавала сабой новую эпоху ў беларускай культуры, але і як чалавек, якому ўласцівыя простыя пачуцці, радасці і турботы, блізкія кожнаму. Кампазітара менш цікавіць строга "фактэлагічная" трактоўка эпохі: праз цытаты, стылізацыю, супастаўленне нашага часу з мінуўшчынай. Трэцяя сімфонія — гэта роздум пра неардынарную асобу, што ўяўляе сабой

* Першая літара пазначае нумар бібліяграфічнай крыніцы; другая — старонку.

гонар беларускай культуры з XV стагоддзя да нашых дзён. Вядома, што падобны, так бы мовіць, гуманістычны падыход да гісторыі — не столькі праз канкрэтныя факты, колькі праз цікавасць да чалавека, асобы — уласцівы ўсялякай "рамантычнай" эпосе ў гісторыі культуры. Сам Ф.Скарына прадстаўляе рамантычную па сутнасці эпоху Адраджэння і гэтым аказваецца блізкім У.Дарохіну-неарамантыку.

Рамантычную сутнасць Рэнесанса і наадварот — рэнесансны змест рамантызму — пацвярджае і знакаміты галандскі гісторык і культуролаг Ё.Хёйзінга (J.Huizinga). "Рэнесанс, — піша ён, — гэта прыход індывідуалізму, абуджэнне імкнення да прыгажосці, трыумф мірскіх пачуццяў і радасці жыцця, духоўнае заваяванне зямной рэчаіснасці, адраджэнне паганскай уцехі жыццём, развіццё самасвядомасці асобы ў яе натуральных адносінах да свету" (7, 304).

У той жа час У.Дарохін пазбягае тыповага для рамантызму супрацьстаўлення мастака і ўсяго астатняга свету, які не разумее яго. (Менавіта такая трактоўка вялікай асобы была характэрная для савецкай гістарычнай навукі. Захоўваецца такі падыход і ў оперы Д.Смольскага "Францыск Скарына" (1988), дзе Асветнік — бадай, адзіная светлая фігура на фоне змрочнага Сярэднявечча.)

Такое стаўленне да галоўнага героя прывяло да эпічнасці Сімфоніі, адсутнасці ў ёй прынцыповага канфлікту. Больш за тое, дзякуючы выкарыстанню саліруючай скрыпкі ў некаторых фрагментах I часткі, а таксама на працягу ўсёй другой, утвараецца своеасаблівы "твор у творы": у межах Сімфоніі ўзнікае форма другога плана, а фактычна — канцэрт для скрыпкі. Заўважым, што тэма скрыпкі арганічна ўваходзіць у кантэкст усяго цыкла: яна працягвае тыя інтанацыі, што былі ўласцівыя менавіта *скрыпцы сола* ў першай частцы.

Струнныя ўвогуле таксама набываюць своеасаблівае значэнне ў кантэксце ўсяго твора. Звязаны з імі лірычны настрой па ходу дзеяння ператвараецца ў велізарную кульмінацыйную хвалю, якая сваім эмацыянальным уздзеяннем нагадвае многія старонкі сімфанічнай музыкі П.Чайкоўскага.

Паняцце катарсісу, як вядома, упершыню ўзнікае ў антычнасці ў творах Геракліта, азначаючы ачышчэнне. У еўрапейскай культуры гэтае паняцце доўгі час было звязана з хрысціянствам. Пад ім разумелася найвышэйшая ступень набліжэння да Бога, набожнага экстазу. У XX стагоддзі ідэя катарсісу ўсё больш закранае мастацтва, але ў кожным з твораў вырашаецца па-свойму. У.Дарохін надае ёй спецыфічнае ўвасабленне праз саму ідэю Бессмяротнасці, якая, такім чынам, спалучаецца з праграмай твора. Кампазітар прыходзіць да катарсісу не праз трагедыю, калі катарсіс успрымаецца як ачышчэнне ад зямнога болю, ад усіх зямных турбот і фактычна сімвалізуе фізічную смерць героя. Не, у сваёй Трэцяй сімфоніі У.Дарохін адразу, з самага пачатку ўводзіць слухача ў стан узнёсласці — дзякуючы "касмічнаму" тэмбру арф і скрыпак у высокім рэгістры. Гэта, з аднаго боку, адразу стварае пэўную дыстанцыю ў часе паміж сённяшнім днём і мінуўшчынай, а з другога боку, духоўна набліжае да самой асобы Скарыны, які ўспрымаецца як высокі ідэал не толькі эпохі Адраджэння, але і сучаснасці.

Заканчваецца твор прасветленым гучаннем арфы — тэмбру, што з часоў Л.Дэліба, П.Чайкоўскага, Р.Штрауса, Г.Малера ўспрымаецца сімвалам нябеснай чысціні. У даным выпадку гэты тэмбр набывае семантыку катэгорыі вечнага, бессмяротнага, чым вяртае нас да асноўнай ідэі твора, увасобленай у назве — "Францішак Скарына: Жыццё і Бессмяротнасць".

Такім чынам, сродкі музычнай выразнасці ў творах У.Дарохіна зыходзяць з пабудаванай (мабыць, падсвядома) сістэмы архетыпаў. Вытокі апошніх можна ўбачыць у той прафесійнай школе, якую атрымаў кампазітар падчас навучання ў В.Успенскага як прадстаўніка ленінградскай кампазітарскай школы другой паловы XX стагоддзя.

Развіццё тэхнікі аркестравага пісьма ў наступныя гады прывяло кампазітара да цэласнай сістэмы тэмбравых сродкаў, якія ўздзейнічаюць на два галоўныя аспекты формы — архітэктанічны і працэсуальна-драматургічны, закранаючы канцэптуальную аснову твора. Паказальна, што асноўная семантычная нагрузка кладзецца менавіта на тэмбравыя характарыстыкі тых ці іншых саліруючых інструментаў і ансамблевых груп. У выніку ўзнікае сітуацыя сюжэтна-ролевай гульні з уласцівай ёй пераменай ролямі, эфектам тэатралізацыі, што адпавядае схільнасці беларускай сімфанічнай музыкі да праграмнасці, пэўнай жывапіснасці, маляўнічасці.

Сёння, калі ў еўрапейскай інструментальнай музыцы на змену буйным сімфанічным складам прыходзяць мабільныя ансамблевыя, падаецца, што зварот беларускай сімфоніі да большай індывідуалізацыі тэмбраў і дакладнай тэмбравай драматургіі цалкам адпавядае часаваму кантэксту. Насычэнне аркестравых партытур шматлікімі сольнымі эпізодамі і празрыстымі ансамблевымі спалучэннямі ўласціва не толькі У.Дарохіну, але і многім іншым беларускім аўтарам. Здараецца, гэты прыём ужываецца з-за няўмення таго ці іншага аўтара карыстацца tutti'йнымі аркестравымі сродкамі. Творчы метад, які абраў У.Дарохін, уяўляецца найбольш плённым і перспектыўным. Падставай для такога метаду служыць майстэрскае валоданне ўсімі рэсурсамі выразнасці сучаснага аркестра: ад эмацыянальна-семантычнага ўжывання саліруючых тэмбраў, праз дыферэнцыяцыю партый у аркестравых групах, уключаючы духавыя, да поліфанічнай і політэмбравай трактоўкі tutti. Гэта прафесійная якасць улучае фігуру У.Дарохіна ў шэраг выдатных беларускіх кампазітараў-сімфаністаў. Партытуры яго твораў могуць служыць адметным прыкладам для тых маладых кампазітараў, хто сапраўды хоча зразумець прафесійныя таямніцы аркестравага пісьма.

Літаратура

1. Друкт А. Развитие белорусской советской музыки: понятие "национальный композиторский процесс" // Белорусская советская музыка на современном этапе: Теоретические очерки. Мн., 1990. С. 7 — 54.
2. Мдзівані Т.Г., Сергіенка Р.І. Кампазітары Беларусі. Мн., 1997.
3. Рагс Ю. Тембр // Муз. энцыклапедыя. М., 1981. Т. 5. С. 488—489.
4. Сергиенко Р.И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века. Мн., 1998. С. 11—12.
5. Советская музыка 70-ых—80-ых гг.: проблемы композиторского творчества. Вып. 3. М., 1988.
6. В. Холопова, Е. Чигарёва. Альфред Шнитке. М., 1990.
7. Хёйзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. М.: Прогресс — Традиция, 1997. Перевод на русский язык Д.Сильвестрова.

Фота з архіва кампазітара.

"Мой лес і мой луг, і бацькоўская хата..."

Галія ФАТЫХАВА

1

Выстава пад назвай "Зямля пад белымі крыламі", якая праходзіла ў Мінскім Палацы мастацтва ў маі, вызначала аўтараў лепшага твора, бо яна і была арганізавана як выстава-конкурс на лепшы пейзаж. Вядома, цяпер усе кінуліся ў жывапіс, пішуць краявіды ды кветкі. Але ёсць майстры пейзажнага жанру, якія праз гады пранеслі вернасць яму і працавалі дзеля ягонай славы, хоць гэта было непрэстыжна і аплачвалася вельмі сціпла. Менавіта такому "рыцару пейзажа" на выставе-конкурсе прысудзілі другое месца (першага не было). Імя пераможцы – Іван Рэй, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі.

Палотны мастака – і вялікія, і малыя памерам – уражваюць высокім прафесіяналізмам. У іх можа быць розны сюжэт і настрой, але заўсёды адчуваецца чысціня і прасветленасць – ці то выява ранняй вясны з праталінамі або паводкай, ці то летні ціхі вечар, залацістая восень. Асабліва ўдаюцца мастаку зімовыя пейзажы, за адзін з іх – "Беларуская зімка" – і атрымаў ён згаданую вышэй узнагароду.

Іван Рэй піша свае палотны на паветры, з натуры, не прызнае выдуманых у майстэрні краявідаў. Таму ягоныя работы пазнаеш на любой выставе: праз нечаканыя кампазіцыйныя вырашэнні, розную тэматыку выразна праглядае адметная мастакоўская манера, каларыт, дачыненні з колерам. У яго адмысловае бачанне беларускай прыроды. Так, для зімовых пейзажаў характэрна прыглушаная палітра, няяркія фарбы, тонкі пераход тонаў і паўтонаў ("Зіма", "Апошні снег", "Адліга"). Творы, прысвечаныя абуджэнню прыроды, яе абнаўленню, больш эмацыянальныя, ясныя, чыстыя колеры быццам уздымаюць настрой ("Ранняя вясна", "Цвіценне", "Вясна").

1 Дарога ў лес. Алей, 1999. 50 x 74.

2

3

Мастак умела выкарыстоўвае натуру, здольны дакладна ўлавіць лірычную або эпічную мелодыю краявіду, адчуць стан наваколля і адначасна заўважае дробныя рысы, дэталі, якія не толькі нададуць каларыту і праўдзівасці ўсёй кампазіцыі, але і дапамогуць стварыць цэласны вобраз – адзіны і непаўторны. Больш за ўсё ён любіць вандраваць па мінскіх прыгарадах, з дня ў дзень выпраўляецца з дому з эцюднікам – дыхаць свежым паветрам, набірацца энергіі і натхнення. І зімовыя пейзажы (а іх больш за 50) напісаны з натуры. Да зімовага пленэру Іван Пятровіч пачынае рыхтавацца з восені: загартоўвае рукі, ходзіць без пальчатак, каб нават у маразы магчы працаваць на адкрытым паветры.

Аднойчы я папытала, ці не хацелася б яму паехаць папрацаваць недзе ў іншых краях. Адказ быў адмоўны. Мастак сцвярджае, што толькі ў Беларусі яму працуецца так лёгка, бо тут усё мілае і дарагое з дзяцінства. Любасць да роднай зямлі натхняе яго часам не толькі на карціны, але і на рыфмаваныя радкі:

Мой лес і мой луг,
І бацькоўская хата,
Вы радасць і шчасце ў дарогу далі.
Таму і на свеце я самы багаты,
Мне хочацца сеяць зярняткі ў раллі...

Раніцай, калі прачынаецца, мастак перш-наперш глядзіць у акно. Калі дзень абяцае быць ясным, сонечным, Іван Пятровіч хутка выбіраецца з эцюднікам у дарогу – едзе ў Крыніцы, на Вячу або ў свой "Булонскі лес" (так ён назваў лясны масіў побач з мікрараёнам Зялёны Луг) і піша той куточак, што "лёг" на сэрца. У 2000 годзе ў мастака мае быць персанальная выстава, і ён хоча спраўдзіць чаканні прыхільнікаў сваёй творчасці.

... У ліпені гэтага года ў Мінску праходзілі заняткі летняй Беларускай школы, якую вось ужо шэсць гадоў запар рэгулярна наведваюць людзі з розных краін свету, што цікавяцца беларускай мовай. Знаёмства з творчай інтэлігенцыяй таксама ўваходзіць у праграму Школы. Завіталі навучэнцы і да Івана Пятровіча Рэя, дзе гутарка, натуральна, вялася на роднай мове мастака. І ў яго адразу з'явіліся новыя прыхільнікі і паклоннікі, знаўцы мастацтва – з Аўстрыі і Польшчы, Германіі, Чэхіі, Літвы, Расіі. Яны захапляліся майстэрствам мастака і яго сардэчнасцю, абаяльнасцю таленавітай асобы. І ганарыліся магчымасцю свае ўдзячныя словы пакінуць на палатне ў майстэрні Івана Рэя.

2 Адліга.
Алей, 1997. 50 x 72.
3 Дыханне зямлі.
Алей, 1998. 35 x 50.

"Абмежаваная прастора"

Альберт АЎЧЫННІКАЎ

Так называлася выстава Міколы Аўчыннікава, мастака з Маладзечна, якая адбылася ў шведскім горадзе Стрэнгнас у кастрычніку мінулага года.

Імклівае набліжэнне трэцяга тысячагоддзя сталася актуальнай тэмай роздуму, разваг, творчасці многіх людзей у розных краінах. І для Міколы Аўчыннікава вельмі адказнае ўсведамленне, што мастацтва застаецца сведкам часу, эпохі, якая проста на нашых вачах сыходзіць у гісторыю. Імгненне абмежавана часам, прастора — нашым уяўленнем. Усё ўзаемазвязана. Спроба зразумець працэсы, што адбываюцца ў Сусвеце, вяртаюць чалавека да прыроды, роднай зямлі, уласных вытокаў, якія ратуюць асобу ад разбурэння, надаюць ёй трываласці.

Жыццё ідзе ў абмежаванай прасторы і часе. І спроба зазірнуць за межы часу і прасторы, адчуць сэрца і душу прыроды — сэнс творчасці... Гэтая канцэпцыя мастака раскрывалася на выставе ў серыях "Далёка ад нас", "Узаемапранікненне", "Апошняе зацьменне сонца ў канцы другога тысячагоддзя", "Родныя краявіды". Экспанавалася больш за 50 графічных работ.

1

2

1 Мікола Аўчыннікаў. З серыі "Апошняе зацьменне сонца ў канцы другога тысячагоддзя". Змешаная тэхніка, 1998. 80х60.
2 Мікола Аўчыннікаў. З серыі "Далёка ад нас". Аркуш І. Акварэль, 1995. 70х50.

Выстава была з цікавасцю і зычлівасцю прынята жыхарамі і ўладамі гістарычнага і турыстычнага горада Стрэнгнас. Яе наведалі больш як тры тысячы чалавек.

А крыху раней, улетку, залы Маладзечанскага музычнага вучылішча і Нацыянальнай бібліятэкі (г.Мінск) прымалі выставы мастацкай фатаграфіі шведскага фатографа і мастака Малмгвіста Ларса-Йорана. Затым, у верасні, фотамастак пазнаёміў жыхароў Стрэнгнаса з фатаграфіямі, зробленымі ім падчас наведання Беларусі. Гэта былі партрэты і краявіды, сюжэты паўсядзённага жыцця.

Усе згаданыя выставы адбыліся дзякуючы Шведскаму інстытуту (Swensk Institute), які ўхваліў і фінансаваў праект культурнага абмену, распрацаваны Галінай Еўдакімчыкавай (Беларусь) і Малмгвістам Ларсам-Йоранам (Швецыя). У планах — далейшае развіццё кантактаў, больш шырокае ўзаемнае знаёмства з культурай абедзвюх краін.

Нашчадак музычных традыцый славутага роду

Святлена НЕМАГАЙ

Напрыканцы лістапада вось ужо другі раз Беларусь наведаў Анджэй Залускі — прамы нашчадак аўтара знакамітага паланеза "Развітанне з Радзімай". Гэтым разам візіт нашага госця быў звязаны з публікацыяй яго кнігі "Час і музыка Міхала Клеафаса Агінскага", якая летась выйшла ў мінскім выдавецтве "Чатыры чвэрці". У аўторак 26 лістапада ў Беларускім таварыстве сяброўства і культурных сувязяў з замежнымі краінамі адбылася ўрачыстая прэзентацыя гэтай кнігі. Дзякуючы музычнай тэме вечарына ператварылася ў цудоўны канцэрт, у якім прагучалі паланезы і рамансы Міхала Клеафаса, а таксама творы кампазітараў яго эпохі. Перад аматарамі айчыннай гісторыі і музыкі Агінскага выступілі вядомыя дзеячы беларускай культуры — Адам Мальдзіс, Вольга Дадзіёмава, Уладзімір Мархель, Ігар Лучанок, кіраўнік выдавецкага праекта Ліліяна Анцух і многія іншыя, што спрычыніліся да выхаду ў свет вельмі каштоўнай і цікавай кнігі. Вечарына прайшла ў надзвычай узнёслай і шчырай атмасферы, шкада толькі, што за ўрачыстымі словамі і выступленнямі музыкантаў трохі ўбаку засталася асоба аўтара кнігі — Анджэя Залускага. Мне пашчасціла прымаць у сябе дома гэтага надзвычайнага госця і пазнаёміцца з ім трохі бліжэй. Яго асобе і прысвячаецца гэтая публікацыя.

1

1 Анджэй Залускі (злева) і Адам Мальдзіс у музеі Нацыянальнага навукова-асветніцкага цэнтра імя Ф.Скарыны.

Анджэй Залускі нарадзіўся ў 1929 годзе ў Кракаве. Сваё дзяцінства правёў у родавым маёнтку Івоніч — маляўнічым кутку сонечнай зямлі, што ляжыць сярод Карпацкіх гор на шляху паміж Кракавам і Львовам. Першы вялікі палац, які пазней пачалі называць "стары", быў узведзены на тэрыторыі маёнтка паводле праекта прапрабабкі Анджэя Залускага Амеліі (1803—1858) — дачкі Міхала Клеафаса Агінскага, якая ў 1826 годзе выйшла замуж за маршалка шляхты Караля Тэафіла Залускага (1794—1845), спадкаемцы Івоніча. Дарэчы, як паказала гісторыя, менавіта на гэтую галіну роду Міхала Клеафаса "перайшла" яго музыкальнасць. Амелія Залуская, якая яшчэ ў Залессі навучылася цудоўна іграць на фартэпіяна, напісала шэраг твораў для гэтага інструмента, сярод якіх — полькі, вальсы, мазуркі, маршы, паланезы. Акрамя таго, сама дала пачатковую музычную адукацыю сваім дзевяці дзецям.

Сын Амеліі, Караль Бернард (1834—1919), які атрымаў адукацыю ў Вене, ужо ў 1860-ых гадах апублікаваў некалькі ўласных мазурак. Паводле ўспаміну яго пляменніцы Марыі Лазінскай-Хэмпель, Караль Залускі "вельмі добра і шмат іграў на фартэпіяна /.../, быў піяністам-віртуозам". Гэта быў шмат у чым унікальны чалавек: працуючы ў аўстрыйскай дыпламатычнай службе, ён аб'ездзіў усю Еўропу, наведаў Канстанцінопаль, Тэгеран, Токіо, Каір, быў у Кітаі, Палінезіі і сіямскіх джунглях. Караль Залускі валодаў амаль усімі еўрапейскімі мовамі, акрамя таго, ведаў японскую, персідскую і турэцкую. Пісаў па-французску вершы, літаратурныя эсэ і справаздачы з падарожжаў. Рабіў пераклады на французскую мову з польскай, грэчаскай і лацінскай, а таксама з еўрапейскіх моваў на арабскую і персідскую і наадварот. Пасля вяртання ў Івоніч шмат часу прысвячаў падрыхтоўцы да друку ўласных музычных кампазіцый, склаў і выдаў трохтомную калекцыю фартэпіянных транскрыпцый песень розных народаў Еўропы і Азіі "Chants Populaires en Divers Pays". Яго творы друкаваліся ў выдавецтвах Вены (Hasslinger) і Львова (K.Wild).

Старэйшая сястра Караля Бернарда Эма вучылася ігры на фартэпіяна ў аднога з вучняў Фрэдэрыка Шапэна — Караля Мікулі (1819—1897). Яна выйшла замуж за Тэафіла Асташэўскага, які меў маёнтак каля Вздува, дзе і нарадзіўся іх сын Казімір (1864—1948) — піяніст і імправізатар, які, падобна большасці прадстаўнікоў заможных родаў, быў музыкантам-аматарам. Сярод яго твораў — "Жалобны марш у гонар маршалка Пілсудскага", напісаны ў год смерці героя сучаснай Польшчы. Сын старэйшага брата Казіміра Асташэўскага Адама, Войцех Асташэўскі (1902—1975), таксама іграў на фартэпіяна і меў талент імправізатара. Працуючы ў Кракаве юрыстам, напісаў і апублікаваў у міжваенны час некалькі ўласных музычных твораў, якія ў пэўнай меры пераймалі стылістыку жанру рапсодыі.

Аповед пра музычныя зацікаўленасці нашчадкаў Міхала Клеафаса Агінскага можна было б працягваць, але вернемся да нашага госця Анджэя Залускага. У 1939 годзе, калі выбухнула Другая сусветная вайна, яго сям'я пакінула Польшчу і толькі ў снежні 1940 года, пасля знясільваючага падарожжа вакол усёй Еўропы, дабралася да Англіі. Там, у Каралеўскім музычным каледжы (Royal College of Music) у Ампльфорце, Анджэй Залускі атрымаў музычную адукацыю. Аднойчы ў адным з класаў гэтага каледжа адбылася размова, якая ў будучага аўтара кнігі пра М.К.Агінскага на доўгія гады адбіла ахвоту цікавіцца музычным мінулым сваёй сям'і. Бацька Анджэя, Багдан Філіп (1902—1981), у прысутнасці сына пачаў распавядаць яго настаўніку пра надзвычайную музычную адоранасць іх роду. У тую хвіліну Анджэй Залускі, палкі і амбітны семнаццацігадовы юнак, выхаваны на шэдэўрах фартэпіяннай класікі, гатовы быў ад сораму "залезці пад крэсла, на якім сядзеў". Але апошні кропляй, якая тады балюча параніла гонар юнака, было перакананне бацькі ў тым, што дзед Анджэя, Юзаф Залускі, імправізаваў на фартэпіяна фугі... зусім не горшыя за фугі Баха. Усё гэта паспрыяла таму, што доўгі час Анджэй Залускі амаль пагарджаў памяццю пра музычнае мінулае сваёй сям'і і толькі адносна нядаўна, ізноў-такі праз выпадак, які ён апісвае на пачатку сваёй кнігі "Час і музыка Міхала Клеафаса Агінскага", зацікавіўся ім. Вывучэнне французскай мовы ў Лонданскім універсітэце дапамагло яму ў даследаванні маскоўскага архіва Міхала Клеафаса, большасць дакументаў якога, згодна з модай эпохі, напісаныя па-французску. Зараз Андэй Залускі жыве на ўсходнім узбярэжжы паўночнай Англіі, недалёка ад граніцы з Шатландыяй, у горадзе Білінгхэм. Унаследаваўшы талент сваіх продкаў, ён, як і яго малодшы брат Іво (нар. 1939), працягвае музычныя традыцыі свайго роду і актыўна папулярызуе яго музычную спадчыну. Нягледзячы на свой сталы ўзрост, усё яшчэ працуе настаўнікам фартэпіяна, а ў вольны ад абавязкаў час піша апавяданні і вывучае гісторыю, у падзеях якой такі значны след пакінулі ягоныя продкі.

Плёнам зацікаўленняў Анджэя Залускага стала кніга "Час і музыка Міхала Клеафаса Агінскага", якую цяпер у перакладзе Вячаслава Плютава, можа мець у сваёй бібліятэцы і беларускі чытач. Калі да мяне яна патрапіла ўпершыню, прачытала яе "на адным дыханні": напісаная лёгка, дасціпна і цікава, кніга літаральна прыцягвае віраваннем падзей аднаго з найбольш драматычных перыядаў нашай гісторыі. Да таго ж яна ўтрымлівае шмат новага факталагічнага матэрыялу, якога бракавала ў папярэдніх публікацыях пра Міхала Клеафаса.

Але што пра сваю кнігу кажа аўтар? У атэльє скульптара Валяр'яна Янушкевіча, дзе мастак зрабіў эскіз партрэта Анджэя Залускага, гаворка зайшла пра **акмэ** — вызначэнне грэкамі перыяду найвышэйшага ўзлёту творчых сіл чалавека. Як жа цікава было пачуць ад нашага госця, што акмэ ў сваім жыцці ён перажываў менавіта падчас творчай і неверагодна цікавай працы над кнігай пра М.К.Агінскага. Дарэчы, пасля яе выхаду ў свет аўтар неўзабаве ўзяўся за напісанне другой кнігі, пад назвай "Загадка "Мазуркі Дамброўскага": дэтэктыўная справа з васемнаццатага стагоддзя". На польскай мове яна ўжо выйшла ў адным з лонданскіх выдавецтваў. Новая кніга А.Залускага закранае праблему, якая вырашаецца вось ужо два стагоддзі. Дагэтуль, асабліва ў польскай музычнай гістарыяграфіі, існуе шмат літаратуры, якая ўздымае пытанне аўтарства мелодыі польскага нацыянальнага гімна "Jeszcze Polska nie zginęła", ці, як яго паўсюдна называюць, "Мазуркі Дамброўскага". У сваёй кнізе А.Залускі, супастаўляючы шматлікія гістарычныя факты і дэталёва аналізуючы музычную мову знакамітай мазуркі, прыходзіць да высновы, што яе стварэнне належыць Міхалу Клеафасу. Быць можа, у хуткім часе і гэтая кніга, якая пралівае святло на адзін з найбольш цікавых фрагментаў жыцця Агінскага, з'явіцца ў нашым друку.

...Падаецца, што Анджэй Залускі паляцеў у далёкі Лондан з добрым уражаннем ад візіту ў Беларусь. Гэтым разам, акрамя сядзібы ў Залессі, ён наведаў Смаргонь і Маладзечна, дзе шаноўнага госця сустракалі канцэртамі з твораў М.К.Агінскага. У Мінску, у майстэрні скульптара Валяр'яна Янушкевіча, Анджэй Залускі пабачыў будучы помнік Міхалу Клеафасу — велічную постаць, гледзячы на якую, адначасова прыгадваюцца і пяшчотныя меланхалічныя гукі паланеза "Развітанне з Радзімай", і мужныя, энергічныя рытмы "Мазуркі Дамброўскага".

Увесь час А.Залускі быў уражаны тым, з якім добрым гумарам успрымаюць нашыя людзі часам не вельмі вясёлую тутэйшую рэчаіснасць і пры гэтым не забываюць цікавіцца сваёй гісторыяй і культурай. Да таго ж госця прыемна здзівіла тое, што на Беларусі многія ўжо паспелі прачытаць яго толькі што надрукаваную кнігу, а гэта значыць, што ў нашых сэрцах яшчэ не згас агеньчык любові да прыгажосці, адным з увасабленняў якой навекі застанецца музыка Міхала Клеафаса Агінскага.

Фота А.Спрынчана і з архіва С.Немагай.

2 "Стары" палац Залускіх у Івонічы.

2

Мікалай Папоў: беларускі архіў рэжысёра

Аляксей КАЎКА

Яго творчы лёс у гісторыі айчыннага тэатра не пазбаўлены яркіх момантаў, як пераконвае нават вельмі лаканічная персаналія Мікалая Аляксандравіча Папова ў "Тэатральнай энцыклапедыі" (т. 4. М., 1965). Але, на жаль, у гэтай інфармацыі зусім замоўчваецца істотная і помная старонка сцэнічнай біяграфіі майстра, звязаная з працай у Мінску (1925—1926 гг.) мастацкім кіраўніком Нацыянальнага тэатра Беларусі імя Янкі Купалы.

Праўда, беларускія энцыклапедысты часткова кампенсавалі ўпушчэнне маскоўскіх калег, адвёўшы "мінскаму" перыяду ў жыцці Папова колькі радкоў[1]. З іх мы дазнаёмся, што пад ягоным кіраўніцтвам упершыню на беларускай сцэне былі пастаўлены п'есы Кальдэрона, Мальера, Гаўптмана, а таксама некалькі ўласных твораў Папова-драматурга. Аднак і тут абыдзена маўчаннем, бадай, галоўная падзея ў "беларускай" адысеі расійскага служыцеля Мельпамены, а менавіта яго творчае пабрацімства з Янкам Купалам — пастаноўка купалаўскага трагіфарса "Тутэйшыя". Крыху прасвятляе сітуацыю, дакладней, толькі намякае на яе, персанальная энцыклапедыя, прысвечаная Купалу, якая цытуе дароўны аўтограф нашага класіка пастаноўшчыку згаданай п'есы[2]. Але ці адбыўся ейны паказ і які быў (а ён быў!) яго мастацкі і грамадскі рэзананс, чытач і гэтага даведніка мусіць толькі гадаць.

Зрэшты, нават "энцыклапедычныя" замоўчванні і недамоўкі добра зразумелыя для свайго часу, бо сцэнічнае жыццё "Тутэйшых" абарвалася адразу ж, на прэм'еры. П'еса Купалы разам з іншымі яго вострапатрыятычнымі творамі воляй усёмагутнага Міністэрства Думкі (метафара Оруэла) сталася адхіленай з творчага быцця больш як на шэсць дзесяцігоддзяў і толькі ва ўмовах публічнасці вярнулася да чытача і гледача.

Не затрымаўся тады ў Мінску і рэжысёр-пастаноўшчык, вымушаны неўзабаве пасля "крамольнай" прэм'еры (лістапад 1926 г.) і яе разноснага палітычнага разбіральніцтва ў ЦК Кампартыі Беларусі[3] вярнуцца ў Маскву. Тым самым, верагодна, унікнуць павальных рэпрэсій, што з наступленнем 30-ых гадоў абрынуцца на галовы яго калег і паплечнікаў у слугаванні мастацтву тэатра ў беларускай сталіцы, на ўсю творчую інтэлігенцыю Беларусі (Я.Дыла, У.Галубок, Ф.Ждановіч, Е.Міровіч...). І ўсё ж след Мікалая Папова ў тэатральным жыцці рэспублікі не застаўся незаўважаным, пра што, няхай стрымана, пункцірна, нагадала "Гісторыя беларускага тэатра" (Т. 2. Мн., 1985. С. 145), хоць зноў жа пры поўным замоўчванні факта пастаноўкі купалаўскай п'есы.

Між тым некаторыя матэрыялы асабістага фонду М.А.Папова ў Расійскім дзяржаўным архіве літаратуры і мастацтва (РГАЛИ) змяшчаюць малавядомыя і вельмі каштоўныя звесткі пра "беларускі" перыяд у жыцці творцы. Гэта найперш — невялікая, у адзін абзац нататка-аўтограф пра яго рэжысёрскае крэда і калізіі вакол пастаноўкі "Тутэйшых". Але — памяркуем пра сам твор.

Коратка гэта — самапарадыйная, з'едлівая і гаючая карціна нацыянальнага аблічча беларусаў, а дакладней, пэўнай нядужасці і хімерычнасці іх нацыянальнай самасвядомасці, надламанай і дэфармаванай падкаланіяльным існаваннем, доўгім саперніцтвам у краі польскіх і рускіх цывілізатараў, якія ўпарта адмаўлялі гэтаму народу гісторыка-этнічную індывідуальнасць, права на незалежнае развіццё і намагаліся, кожны па-свойму і дастасоўна да абставінаў, перарабіць "тутэйшага" жыхара, абарыгена то ў "паўнацэннага" ("wartościowego") паляка, то ў "сапраўднага" ("истинного") рускага (у п'есе такое місіянерства ўвасабляюць камічныя персанажы Заходняга вучонага і Усходняга вучонага). І хоць той жыхар, не стаўшы ні тым ні другім, застаецца пры сваёй этнічнай самасці, усё ж працяглыя культуртрэгерскія намаганні не прайшлі для яго бясследна. У многіх супляменнікаў аўтара "Тутэйшых" пачыста атрафіраваліся гістарычная памяць, пачуццё нацыянальнай і грамадзянскай годнасці, захліснула псіхалогія мяшчанскай абыякавасці, халопскага прыстасавальніцтва да прыгнёту. Ён, "тутэйшы", нацыянальна забіты, духоўны халоп, ператвораны ў тупую прыладу каланізатарскіх практыкаванняў над беларускай душой, асуджаны ажыццяўляць сабой трагікамічную місію ганьбавальніка культуры і мовы свайго народа як чагосьці другаяснага перад тварам іншаземнай і канкрэтна — рускай "культурнасці". Каларытным увасабленнем гэтай убогай, парадыйна-ваяўнічай "тутэйшасці" служыць цэнтральны персанаж п'есы Мікіта Зносак (ад "зносак" — лахманы, рызззё), ён жа падчас высілкаў высакародна падаць сябе на велікарускі манер — Нікіцій Зносілов — дробны чыноўнік губернскага Мінска, дзе на фоне змены аднаго за адным акупантаў (немцы, палякі, бальшавікі...) і разгортваецца сцэнічнае дзейства[4].

Выяўляючы несуцяшальны культурна-маральны баланс паднявольнай мінуўшчыны беларусаў, купалаўскі твор нёс у сабе і празорлівыя (на жаль, па сённяшні) перасцярогі наконт іх перманентнага нацыянальнага заняволення, на гэты раз у абдымках уласнага, распрыгоненага хама. І ў гэтым прароцкім разуменні тутэйшая паўадукаваная зносакаўшчына, ці знасілаўшчына, — зацяты прaцiўнік і губіцель свядомай беларускасці і беларушчыны — падаецца не столькі горкай сатырай ("смех праз слёзы") на праявы мінучай рэчаіснасці, колькі іманентным, архетыпавым знакам заклятага беларускага лёсу, ад якога калі і нельга ўцячы, то годна распрачацца можна і трэба. Гэта, прынамсі на вербальным узроўні, і спрабуе зрабіць сельскі настаўнік, вястун нацыянальна-адраджэнскіх ідэй і непрымірымы апанент Зносака Янка Здольнік: "Якімі б раскошамі матэрыяльнымі нас ні падзялялі, ніколі яшчэ не будзем шчаслівы, пакуль чужая воля будзе гаспадарыць пад нашай воляй. Каб гэтага не было, мы павінны растаптаць, зніштожыць даўгавечную ману, якая вучыць, што мы не ёсць мы, а што мы нейкае нешта, якое абы накарміў, як быдлё, дык і сыта будзе. Мы павінны душу нашу народную выявіць у сваім "я", у сваёй самабытнасці і смела сягнуць па сваё неадымнае права самім распараджацца гэтым сваім "я"".

Такім чынам, купалаўскае першаасноўнае патрыятычнае крэда "людзьмі звацца!" набывае ў "Тутэйшых" далейшае праграмна-мастацкае развіццё і, без перабольшання, кардынальнае, з гледзішча нацыянальнага самапазнання і самазахавання беларускай супольнасці, непарушнае завяршэнне: "Ніколі яшчэ не будзем шчаслівы, пакуль чужая воля будзе гаспадарыць над нашай воляй (...) А мэта ў нас адна: каліcь амэрыканцы, змагаючыся з Англіяй за сваю незалежнасць, напісалі на сваім сцягу несмяротныя словы: "Амэрыка для амэрыканцаў". І гэта памагло: сягоння Амэрыка вольная. Павінны пайсці і мы па яе слядох і напісаць агністымі рукамі на сваім сцягу: "Беларусь""."

Мы не ведаем і наўрад ці ўведаем, як глыбока пранікся Папоў нацыянальна-філасофскай сутнасцю, вызвольным пафасам купалаўскага драматургічнага тэксту, хоць згаданы ў пачатку дароўны аўтограф Купалы гаворыць пра многае. Аднак зусім дапушчальна, што суб'ектыўна ён не цалкам падзяляў, як часткова

намякае яго цытаваная далей запіска, гэткую рашучую маніфестацыю ў п'есе беларускага "незалежніцтва". У той час (зрэшты, нярэдка і ў наш) падобныя акцэнты для рускага чалавека, які прывык у суседзяхбеларусах бачыць хутчэй своеасаблівы працяг "агульнарускай" народнасці, чым спрадвеку самабытны і самастойны, з уласнай дзяржаўнасцю і са сваім гістарычным пакліканнем народ, калі і не шакіравалі, дык гучалі, па меншай меры, нязвыкла.

Тым больш значным, а для расійска-беларускага дыялога і павучальным, выглядае ў нашым успрыманні творчы ўчынак рускага майстра. Бо менавіта яго мастацкі досвед, эстэтычнае чуццё і, верагодна, грамадзянская неабыякавасць дазволілі купалаўскім героям, якія "маўчалі" столькі гадоў ад публікацыі п'есы (1922), нарэшце загаварыць у поўны голас, а беларускай ідэі — заззяць яскравымі, жыццёва няўхільнымі гукамі-фарбамі. "Выпадак з "Тутэйшымі", — чытаем у запісцы пастаноўшчыка, — засведчыў мне, што ўздзеянне сцэнічнае можа быць зменена толькі тады, калі п'еса ўжо ідзе, — у гэтым сіла паказу. Да спектакля ўсе, хто чытаў п'есу, лічылі яе не толькі нязначнай паводле зместу, але нават не сцэнічнай. Я ж, рэжысёр, які не меў нічога агульнага з беларускімі нацыяналістамі, даўшы плоць і кроў персанажам Янкі Купалы, напалохаў камуністаў Мінска, бо, не разумеючы, што раблю, у сваёй пастаноўцы даў такую сцэнічную карціну, падыграўшы нацыяналістам, што пасля першага і адзінага паказу п'есы былі зняты з сваіх пасадаў усе, хто даныўся да дазволу яе пастаноўкі. Я ж прымаў пастаноўку толькі № 1, бо прадбачыў вынікі"[5].

Сярод папераў рэжысёра зберагласяпраграма "рэпрасаванага" спектакля з роспісам сцэнічных роляў. Выканаўцамі ў ёй значацца вядучыя акцёрскія імёны: Грыгоніс (Мікіта Зносак), Крыловіч (Янка Здольнік), а таксама, яшчэ не праслаўленыя, але класічныя пасля фігуры беларускіх падмосткаў — Ільінскі (Усходні вучоны), Уладамірскі (Заходні вучоны), Платонаў (чырвонаармеец).

Вымушаны ад'езд Папова з Мінска не перакрэсліў яго ных сувязей з беларускімі калегамі. Да яго на маскоўскі адрас (вуліца Новаслабадская, д. 25, кв. 9) ішлі пісьмы, паштоўкі — ад Галубка, Ждановіча, ад Міхайла Грамыкі, аўтара п'есы пра Францыска Скарыну, пастаўленай тым жа Мікалаем Паповым (1925). Відаць, свае беларускія ўражанні рэжысёр намерваўся ўвасобіць у кнігу, для якой, мяркуючы па ліставаннях, называшваў неабходны матэрыял. Магчыма, з гэтай прычыны Галубок прыслаў у Маскву сваю падрабязную творчую біяграфію. У тэксце на канкрэтных, нярэдка займальных фактах і дэталях праглядаецца цярністы шлях у высокае мастацтва гэтага адоранага самародка, які стаў агульнавядомым, сапраўды ўсенародна прызнаным "сцэнічным" вяшчальнікам беларускай жыццёвай праўды, каларытнай характаралогіі. Неадлучным элементам рэальнасці ў яго адлюстраванні сталася і яўрэйская тэматыка — істотная рыса гісторыка-культурнага і бытавога ландшафту Беларусі. Спачатку ў п'есах, чытаем у яго біяграфіі, адсутнічалі яўрэйскія тыпы, але потым прыйшло разуменне неабходнасці іх прысутнасці на сцэне — для большай тыповасці ў паказе мясцовых, пераважна мястэчковых рэалій, ды "самае важнае таму, што жыццё яўрэйскага народа цесна звязана з жыццём беларусаў"[6].

Уражваюць, выклікаючы кранальную ўсмешку чытача, асобныя маляўнічыя эпізоды са штодзённай хронікі галубкоўскага "тэатра на калёсах". Напрыклад, вось гэты: "Пад спякотным небам па пясчанай дарозе рухаецца наш караван у мястэчка. 15 падводаў, нагружаных скрынямі, карзінамі, чамаданамі, і нашы акцёры. Артысты ў капелюшах, кашулях, пакрытыя густым пылам, кіруюць конькмі; вазакі гуртам ідуць побач, жартуюць. Раптам насустрач цягнецца цыганскі караван, з выгляду падобны на наш. Стары, што ехаў спераду, палічыў нас за цыганоў і давай па-свойму распытваць, якія мы цыганы, куды кіруемся. Ну, вядома, выбухае рогат з усіх бакоў, вазак з неразуменнем едзе далей"[7].

Іншая сцэнка — падчас знаходжання тэатралаўперасоўнікаў у старажытным Тураве — да глыбіні кранае ненаўмысны жыццёвай прастатой і духоўнай яснотай: "З мясцовай царквы, прама са службы сяляне, чалавек 500, прыбылі на паказ, чынна расселіся на лаўках, трымаючы ў руках васковыя свечкі".

У трэцім выпадку спектакль супаў з сельскім вяселлем. Першыя рады ў тэатры занялі маладыя разам за сватамі і аркестрам: "Ішло дзейства, прысутныя ўважліва слухалі, у антракце аркестр адпільваў польку, а зазду, за лаўкамі, танцавала моладзь; даецца трэці сігнал, усе — на месцах, ціш і спакой, пачынаецца дзейства"[8].

Падзвіжніцкую натуру Галубка высвятляюць і менш вядомыя, тэхнічныя, "закулісныя" дэталі ў тым жа аўтабіяграфічным пісьме: "Уся бутафорыя робіцца мною і маімі дзецьмі. Касцюмы, большасць, шыюць у мяне дома; ткачы — жонка і дзеці; дэкарацыі пішу сам"[9]. Напэўна, каб заахвоціць сваіх найбліжэйшых памочнікаў і паплечнікаў (разам з ім у тэатры ўдзельнічалі жонка Ядвіга, дочкі Багуслава, Людміла, Эмілія), дырэктар і бацька арганізуе ім экскурсію ў Маскву, пра якую кораценька, вярнуўшыся дадому, паведамляе паштоўкай Папову: "Шаноўны Мікалай Аляксандравіч! Даруйце, што не выканаў свайго абяцання (не наведаў? — **А.К.**). Зусім заматаўся ў Маскве. Гэта не жарты мець такую сям'ю, якая ўпершыню яшчэ ў Маскве. Шмат давялося бегаць з імі і клапаціцца, каб усё яны маглі ўбачыць. Большасць бачылі: за 16 дзён 16 спектакляў і 5-6 музеяў. Гэта шмат. Прывітанне ад усяго калектыву. З павагаю У.Галубок". Дата на паштовым штэмпелі — 16.03.1931 г.[10].

Несумненную цікавасць для спецыялістаў уяўляюць і іншыя матэрыялы фонду: афішы і праграмы спектакляў у беларускіх тэатрах (Мінска і Віцебска) за 1925—1928 гады, некаторыя пратаколы пасяджэнняў тэатральнай падсекцыі Інстытута беларускай культуры з персанальным складам удзельнікаў і планаванымі тэмамі спавешчанняў. На адным з такіх пасяджэнняў (1926 г.) Папоў выступіў з дакладам "Тэатр тыпу дзяржаўнага (ва ўмовах Беларусі)" — машынапісны тэкст на 16 старонках. У ім вучань і паслядоўнік Станіслаўскага праводзіць, між іншым, ідэю першароднай ролі ў тэатры артыста-выканаўца. Акцёр — галоўная фігура, а таленавіты — тройчы найгалоўная; глядач, як правіла, ідзе на любімага акцёра, нават калі той заняты ў спектаклях не самых лепшых і іграе, здараецца, не лепшым чынам. "Пры пяршынстве ў тэатры акцёра ўжо на другім месцы будзе мастацтва тэатра ў цэлым і таксама другое месца зойме рэжысёр"[11]. Не страціў, бадай, актуальнасці і выказанні канцэптуальнага характару, што арыентуюць храм мастацтва на заглыбленасць у народную, нацыянальную глебу, але і засцерагаюць ад самаспакуслівага захаплення знешнім, "рукоплескательным" поспехам у публікі: "Думаю, дастаткова будзе сказаць, што дзяржаўны тэатр павінен быць нацыянальным, прапаноўваць гледачу мастацтва агульназразумелае, без ухілаў у бок агульназразумелай левізны. (...) Гэтак жа небяспечныя і залішнія прыніжэнні тэатра да вуліцы, без спробаў накіроўваць і выпраўляць [празмерныя] вулічныя густы натоўпу"[12].

Застаецца, на завяршэнне, назваць яшчэ адзін матэрыял, які наўпрост не звязаны з дзейнасцю Папова, але які мае безумоўную крыніцазнаўчую каштоўнасць для даследчыкаў гісторыі беларускага тэатра. Гэта — машынапісны тэкст-копія аб рабоце Другога дзяржаўнага тэатра рэспублікі за перыяд з 1 кастрычніка 1926 г. да 1 студзеня 1927 г., падпісаны дырэктарам тэатра М.Красінскім (на беларускай мове). У справаздачы, накіраванай у Наркамасветы БССР, адлюстраваны цяжкасці, што паступова пераадольваюцца, пры станаўленні нацыянальнага — беларускага тэатра ў Віцебску, "грунтоўна русіфікаваным" горадзе, праблемы агульнай інтэлектуальнай і ў асаблівасці беларускай моўнай культуры ў малядым акцёрскім калектыве, матэрыяльна-фінансавыя клопаты кіраўніцтва і да т.п. Тэатразнаўца-беларуса, ды і кожнага чытача, які прычыніўся да беларускай культуры, напэўна зацікавіць пералік выдомых імён — удзельнікаў афіцыйнай урачыстасці пры адкрыцці тэатра ў Віцебску 21 лістапада 1926 г.: Я.Купала, Ц.Гартны, М.Грамыка, К.Чорны, А.Дудар, М.Зарэцкі, Я.Дыла, А.Смоліч, В.Ластоўскі, К.Езавітаў, А.Бagдановіч, легендарны сын суседняй Латвіі Я.Райніс. Былі таксама абвешчаны прывітанні акадэміка Я.Карскага, знакамітага мхатаўца, земляка беларусаў В.Качалава (Шверубовіча), старшыні ЦВК БССР А.Чарвякова. У справаздачы, са зразумелых прычынаў, апушчана яшчэ адно, прыкметнае для свайго часу і помнае на тэатральнай карце Беларусі імя — Францішка Аляхновіча. Значны драматург, акцёр і рэжысёр, аўтар першай манаграфічнай работы па гісторыі нацыянальнага тэатра толькі што пераехаў з Заходняй Беларусі ў Мінск, поўны вясёлкавых надзей і гатовы цалкам прысвяціць сябе любімай справе. Аднак... адразу ж як ён падаў заяву аб прыняцці савецкага грамадзянства, мінскія чэкісты арыштоўваюць яго прама на ўрачыстасцях у Віцебску і пасля непрацяглага фарсавага судзілішча (па абвінавачанню ў супрацоўніцтве з польскай разведкай) ссылаюць на Салаўкі. Цудам ацалеўшы (у 1932 г. быў абменены савецкімі ўладамі на асуджанага палякамі за рэвалюцыйную дзейнасць камуніста Браніслава Тарашкевіча, які праз пяць гадоў сустрэў сваю апошнюю часіну ў казематах Лубянкі — усё па таму ж сумнавядомаму для многіх нявінна забітых і замучаных патрыётаў Беларусі абвінавачванню: шпіянаж на карысць буржуазнай Польшчы), майстар-мастак паспеў узбагаціць беларускую, ды і сусветную, белетрыстыку унікальным творам: дакументальна-хранікальным рэпартажам "У кіпцюрох ГПУ" (Вільня, 1935), які неўзабаве быў перакладзены на асноўныя еўрапейскія мовы і стаў неабвержным, глыбока ўзрушальным сведчаннем пра цёмныя справы таго "архіпелага", што ўзводзіўся на чалавечых касцях і скалечаных лёсах дзеля "светлага заўтра". Зрэшты, гэта — асобная тэма, хоць яна ўскосна датычыць майго паведамлення. І вось чаму.

Задуманай Паповым кнізе не наканавана было здзейсніцца — няцяжка здагадацца, што тут віною. Але, спадзяюся, і высакародны намер трэба залічыць да яго добрых дзеянняў на ніве расійска-беларускага творчага сыходжання.

Пераклад з рускай мовы.

---

[1] Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі у 4 тамах. Т. 4, Мн., 1987. С. 174; аўтар персаналіі — Г.Г.Бордусава.

[2] Янка Купала. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1986. С. 461.

[3] Платонаў Р. Зноў пра "Тутэйшых"//Літаратура і мастацтва. 1995. 10 лістапада.

[4] Падрабязней пра п'есу Я.Купалы і праблему "тутэйшасці": Кавко А.К. Янка Купала: драма поэтической судьбы//Нация. Личность. Литература. Вып. 1. М., 1996. С. 135—140; Барабаш Ю.Я. Сиамские близнецы. Западнорусизм и малороссийство в национальном самосознании белоруса и украинца//Русь—Литва—Беларусь. Проблемы национального самосознания в историографии и культурологии. По материалам международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Н.Н.Улащика (Москва, 31 января 1996 г.). М., 1997. С. 109—117.

[5] РГАЛИ, ф. 837, воп. 2, адз. з. 10, арк. 39.

[6] Там сама, ф. 837, воп. 1, адз. з. 117, арк. 5.

[7] Там сама, арк. 11.

[8] Там сама, арк. 11 адв.

[9] Там сама.

[10] Там сама. Паштовая картка (POSTA KARTO) унікальная таксама фотавыявай на правым баку з подпісам унізе: "Народны артыст Б.С.С.Р. Уладыслаў Галубок".

[11] Там сама, ф. 837, воп. 2, адз. з. 190, арк. 8.

[12] Там сама, арк. 9.

Гісторыя мастацтва

"Сармацкае" барока ў архітэктуры Беларусі

Тамара ГАБРУСЬ

Пачатак стварэння легендарнай гісторыі Літвы адносіцца да XV ст. Першы варыянт легенды пра рымскае паходжанне радавітых літоўцаў ад рымляніна Палемона выклаў польскі храніст Ян Длугаш, які памёр у 1480 г. Далейшая распрацоўка гэтай легенды працягвалася ў беларуска-літоўскіх летапісах пачатку XVI ст. у асяроддзі мясцовай арыстакратыі. Пры ўсёй тэндэнцыйнасці і надуманасці зместу міфічнай генеалогіі магнатэрыі Вялікага Княства Літоўскага яна адыграла станоўчую ролю ў абуджэнні нацыянальнай годнасці беларусаў і літоўцаў, умацаванні агульнадзяржаўнага патрыятызму.

У часы Рэчы Паспалітай, якая ў выніку Люблінскай уніі 1569 г. аб'яднала ў адну дзяржаву Карону Польскую і Вялікае Княства, амаль з той жа мэтай атрымаў пашырэнне яшчэ адзін генеалагічны міф, адпаведна якому шляхецкае саслоўе ўсяго новага дзяржаўнага ўтварэння паходзіла ад ваяўнічых плямёнаў сарматаў, што некалі качавалі па стэпах Прычарнамор'я. Падчас вялікага перасялення народаў яны сфарміравалі этнічна адметную ад простага люду саслоўную групу мясцовага рыцарства, свабодмае братэрства роўных паміж сабою. Амбіцыі шляхецкага саслоўя падмацоўваліся сістэмай выбараў каралёў Рэчы Паспалітай і юрыдычнай нормай аднагалоснага прыняцця рашэнняў на сеймах, што ставіла іх у залежнасць ад шляхты, нават дробнамаянтковай.

Духоўныя аспекты грамадскага жыцця гэтага перыяду ў польскім мастацтвазнаўстве ўжо даволі даўно азначаны як "эпоха сарматызму". Сарматызм — гэта

не сармацкі генеалагічны міф у абмежаваным кантэксце яго зместу, а спецыфічная мадэль сацыяльных паводзін і духоўнай культуры. Як асноўныя характарыстыкі сармацкага светапогляду вызначаюцца традыцыяналізм і дэкларатыўнасць саслоўнай абранасці. Гістарычна "эпоха сарматызму" амаль цалкам супадае з храналагічнымі рамкамі існавання Рэчы Паспалітай і эпохай барока ў яе мастацкай культуры.

3

4

2

Усе гэтыя фактары, дапаўняючы адзін аднаго, стварылі на пэўным этапе адметную культурна-гістарычную з'яву, якую можна характарызаваць як "сармацкае барока". Яго асноўныя рысы — праграмнасць, сінкрэтычнасць, эмблематычнасць — ужо з канца XVI ст. яскрава праявіліся ў жанры рэпрэзэнтатыўнага партрэта, які сцвярджаў высокую годнасць кожнага свабоднага грамадзяніна з дапамогай знакавай саслоўнай атрыбутыкі, нацыянальнага касцюма і іншых мастацкіх сродкаў.

З цягам часу "сармацкі" светапогляд мусіў праявіцца і ў значна больш абстрагаванай мастацкай мове архітэктуры. У сярэдзіне XVII ст. з'явіўся першы ў Рэчы Паспалітай мясцовы трактат па тэорыі архітэктуры, выдадзены ў Кракаве ў 1659 г. Твор ананімны, але А.Мілабендзкі і іншыя даследчыкі лічаць, што яго аўтарам быў польскі магнат Лукаш Апаліньскі. Ён абагульняў вопыт мясцовага будаўніцтва і даваў шматлікія рэкамендацыі лакальнага характару, трактаваныя ў духу вядомых прац па архітэктуры італьянскага Адраджэння. Аўтар трактата змяшчаў "правілы", "папярэджанні", "заўвагі", якія ва "ўмелых архітэктараў узяты" і да "польскага неба і звычаю прыстасаваны". Трактат пачынаецца прадмовай "да можных", дзе абгрунтоўваецца думка, што кожны народ павінен будаваць адпаведна "свайму небу" (клімату) і спосабу жыцця. Пашырэнне гэтага трактата не толькі ў Польшчы, але і на Беларусі, у Літве і на Украіне, даследчыкі ў цэлым ацэньваюць як выдатную з'яву ў гісторыі архітэктуры, хоць і крыху запозненую для свайго часу. На нашу думку, прысутны ў ім кансерватызм ёсць адлюстраванне сармацкага светапогляду.

Сапраўды, пры каралі Яне Сабескім у архітэктуры ВКЛ існавалі ўжо выдатныя барочныя ансамблі з уяўнымі рысамі італьянскага ўплыву ў каталіцкіх кляштарах Вільні, Гародні, Нясвіжа, Мінска. Экспрэсіўнае, дынамічнае барока набывала моц. І раптам на мяжы XVII—XVIII стст. на тэрыторыі этнічнай Літвы ствараецца цэлы шэраг каталіцкіх святынь з падкрэсленай лапідарнасцю мас і сціплым, спрошчаным вонкавым дэкорам, у якіх вельмі цяжка згледзець іх барочную сутнасць. Поруч з тым аздабленне інтэр'ераў большасці з гэтых збудаванняў вызначаецца надзвычайнай пышнасцю, сакавітасцю і пластычнасцю форм, у выніку чаго кантраст паміж іх вонкавым і ўнутраным абліччам становіцца асноўным мастацкім прыёмам эмацыйнага ўздзеяння на вернікаў.

Аднак засяродзімся на аскетычным архітэктурным вобразе касцёлаў з канцэптуальным падабенствам кампазіцыйных, канструкцыйных і дэкаратыўных вырашэнняў. Усе яны маюць двухвежавы галоўны фасад, але, адрозна ад помнікаў беларускай царкоўнай готыкі, тут вежы маюць іншую тэктоніку і з'яўляюцца элементамі кампазіцыі пераважна галоўнага фасада, а не ўсяго збудавання. Каб убачыць пераемнасць і эвалюцыю архітэктурных форм, паспрабуем разгледзець гэтую групу касцёлаў у храналагічнай паслядоўнасці, што даволі складана, бо звесткі пра даты іх фундацый і будаўніцтва ў шматлікіх публікацыях і архіўных дакументах вельмі разрозненыя і супярэчлівыя.

Самы ранні з вылучаных намі групы каталіцкіх святынь, найбольш верагодна, — касцёл Міхаіла Архангела пры кляштары аўгусцінцаў у Міхалішках (сучасны Астравецкі раён), да якога неаднаразова звярталіся даследчыкі, асабліва з-за надзвычай багатай і высокамастацкай стукавай аздобы інтэр'ера. Паводле вядомага гісторыка мастацтва С.Лёранца, кляштар аўгусцінцаў у Міхалішках быў фундаваны ў 1622 г. Янам Цыпрыянам Бжастоўскім, і першы касцёл пры ім быў драўляны. Мураваны касцёл у гонар св. Іаана Хрысціцеля (паводле таго ж Лёранца) быў пабудаваны да 1653 г., таму што ў інвентары 1654 г. ён названы "новым". Гэтай даты пабудовы міхалішскага касцёла трымаюцца ўсе сучасныя энцыклапедычныя даведнікі і кнігі па гісторыі архітэктуры Беларусі. Аднак малаверагодна, каб каталіцкі храм, аўтарам якога лічаць замежны архітэктар К.Пенс, быў узведзены менавіта падчас крывавай руска-шведска-польскай вайны сярэдзіны XVII ст., якая разбурыла ўсю Беларусь. Да таго ж у інвентары касцёла прысвечаны Іаану Хрысціцелю, а існы храм кансекраваны ў 1700 г. пад тытулам Міхаіла Архангела. А гэта сведчыць, што гаворка ідзе пра розныя святыні. Відавочна, што С.Лёранц як гісторык мастацтва памылкова схіляўся да больш ранняга датавання касцёла з-за ўяўнай архаічнасці яго архітэктурных форм.

На наш погляд, будаўніцтва касцёла ў Міхалішках магло адбыцца толькі пасля замірэння Польшчы са Швецыяй у 1660 г. Таму больш рэальнай нам уяўляецца дата фундацыі касцёла, якая была ажыццёўлена сынам першага фундатара Цыпрыянам Паўлам Бжастоўскім у 1662 г.

Планава-кампазіцыйнай схеме касцёла аўгусцінцаў уласцівы рацыяналізм, праграмнасць культавага рытуалу, дакладны канструкцыйны разлік і разам з тым пэўная тэатралізацыя, прасторава-часавае разгортванне агульнага ўспрымання, што адпавядае духу барока. Неф кафалікона перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках, якія апіраюцца на магутныя ўнутраныя пілоны-контрфорсы (вонкавыя контрфорсы, тыповыя для готыкі, адсутнічаюць). Званку скляпенне накрыта традыцыйным высокім двухсхільным дахам. Сістэма падпружных арак і ўнутраных контрфорсаў падзяляе неф на тры роўныя травеі, што ў спалучэнні з падоўжным планам нефа ўвасабляла два асноўныя прынцыпы барока ў арганізацыі інтэр'ера: "руху ў прасторы" і "знаходжання ў прасторы". Падпружныя аркі візуальна падкрэслівалі крывізну скляпення і яго функцыянальнае прызначэнне як канструкцыі, што абмяжоўвае прастору.

Алтарная частка касцёла вырашана ў выглядзе 5-граннай апсіды, роўнавысокай нефу, але з ніжэйшым дахам. Яна мае развітую віму (узвышаную перадалтарную зону), па баках якой сіметрычна размешчаны невысокія, амаль квадратныя ў плане закрыстыі. Планавую схему алтарнай часткі з заходняга боку нібы ўраўнаважвае своеасаблівая кампазіцыя ўваходнай часткі ў выглядзе невысокага авальнага прытвора-крухты, сіметрычныя квадратныя ў плане вежы зроблены ў адну лінію з закрыстыямі.

Галоўны фасад, як тэатральная дэкарацыя, стварае медыявістычны вобраз святыні. Уваходная крухта імітуе сярэдневяковы абарончы барбакан, які звычайна прыкрываў брамы гарадскіх і замкавых умацаванняў. Масіўныя прызматычныя аб'ёмы вежаў складаюцца з двух чацверыкоў аднолькавага сячэння і накрытыя традыцыйным пакатым чатырохсхільным шатром-"каўпаком" — усё гэта надае ім візуальную важкасць і суровасць. Паказальна, што па сваіх формах вежы міхалішскага касцёла імітуюць, прынамсі, замкавыя вежы, а не круглыя невялікія вежачкі абарончых праваслаўных цэркваў беларускай готыкі. Тарэц даху на галоўным фасадзе закрыты простым трохвугольным атыкавым франтонам, злітым з верхнімі чацверыкамі вежаў у суцэльны маналіт, пазбаўлены знакамітых барочных валют і ордэрнага дэкору, які замяняюць прастакутныя філёнгавыя нішы. У архітэктурным вобразе збудавання мы назіраем зварот да рыцарскіх часоў, рыцарскага духу, абстрагаваную эмблематычнасць, уласцівую сарматызму.

Кантраст паміж сярэдневяковай дэкарацыяй фасада і пышным барочным аздабленнем інтэр'ера касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках ашаламляе. Аднак пры ўсёй сакавітасці, дынаміцы, экстатычнасці ляпных стукавых кампазіцый тут не ўзнікае ўражання неакрэсленасці, цякучасці прасторы, як гэта характэрна позняму барока. Пластычныя раслінныя арнаменты, што абрамоўваюць алтарныя карціны, падпарадкаваны люстэркавай сіметрыі. Алтары размешчаны адпаведна ўраўнаважанаму трохчасткаваму падзелу нефа сістэмай падпружных арак і пілонаў. Дынамічныя гарэльефы на евангельскія сюжэты, што аздабляюць пілоны, таксама падпарадкаваны іх архітэктурнаму рытму. Алтарныя кампазіцыі ўлучаюць геральдычныя картушы і выявы данатараў — зноў жа саслоўная эмблематыка, што выяўляе іх сармацкі кантэкст. Лічаць, што пластычнае аздабленне інтэр'ера міхалішскага касцёла ў тэхніцы стука выканана ў 1684—1700 гг. групай замежных майстроў (Джавані Галі, Андрэа Капоне, Ян Пенс) пад кіраўніцтвам фларэнтыйскага мастака П'етра Перці, з удзелам мясцовага майстра Міколы Жылевіча, імя якога знойдзена Е.Лапацінскім у віленскіх архівах. Тая ж група майстроў у 1668—1684 гг. стварыла слынную стукавую аздобу інтэр'ера касцёла Пятра і Паўла ў Вільні, які, дарэчы, належаў канонікам латэранскім, прадстаўнікам адгалінавання ордэна аўгусцінцаў.

Вядома, што стукавыя алтары і багатая скульптурная пластыка былі ў тагачасных касцёлах у Стоўбцах, Клецку, Друцку, Глыбокім, што дазваляе гаварыць пра існаванне цэлай школы мастацкага афармлення інтэр'ераў. Аздабленне інтэр'ера касцёла Звеставання Дзеве Марыі пры кляштары дамініканцаў у Клецку цалкам знішчана з-за доўгатэрміновага выкарыстання святыні не па прызначэнню — да нядаўняга часу як прамысловага цэха. Аднак, нягледзячы на гэтыя выпрабаванні, ацалела агульная архітэктоніка збудавання, якая шмат у чым нагадвае касцёл у Міхалішках. Ордэн дамініканцаў у Клецку асадзіў і надзяліў землямі кашталян мінскі Аляксандр Сангушка ў 1-ай палове XVII ст. Будынкі кляштара і касцёла першапачаткова былі драўляныя. У 1683 г. тагачасны ардынат клецкі Станіслаў Казімір Радзівіл разам з шляхціцам Юрыем Булгакам фундавалі мураваны касцёл. Адначасова пры кляштары была зас-

5

1 Стаўбцоўскі касцёл дамініканцаў. Здымак 1930-ых гадоў.
2 Стаўбцоўскі касцёл дамініканцаў. Інтэр'ер алтарнай часткі.
3 Міхалішскі касцёл аўгусцінцаў.
4 Ішчалнаўскі касцёл.
5 Партрэт караля Рэчы Паспалітай Яна Сабескага. Медзярыт Аляксандра Тарасевіча.

6

навана школа на 10 вучняў шляхецкага паходжання, а пазней, у 1795 г., — шпіталь па фундацыі Адахоўскіх. У Цэнтральным ваенна-гістарычным архіве Расіі (Масква) намі выяўлены абмерныя чарцяжы касцёла і кляштара, зробленыя пры перадачы апошняга ў 1843 г. у ваеннае ведамства Расійскай імперыі пад казармы, а касцёла — пад царкву.

Абмерны чарцёж адлюстроўвае аўтэнтычны выгляд фасада касцёла да таго, як над ім надбудавалі дадатковыя скразныя ярусы вежаў, з высокімі псеўдарускімі шатрамі і цыбулепадобнымі галоўкамі, якія можна бачыць на фотаздымках пачатку XX ст. У канцы 1930-ых гг. праёмы верхніх ярусаў замуравалі, а вежы зноў накрылі пакатымі шатрамі, як было да перабудовы.

У першапачатковым варыянце вежы клецкага касцёла дамініканцаў складаліся з двух ярусаў чацверыкоў аднолькавага сячэння і аднолькавай вышыні, што надавала ім яшчэ большую важкасць, чым у міхалішскім касцёле. Але параўнальна з ім фасад клецкага касцёла крыху больш “барочны”. На ім прысутнічаюць ордэрныя элементы: шырокія пілястры, прафіляваныя сандрыкі, бакавыя часткі тымпана франтона аздоблены няроўнабакавымі філёнгавымі нішамі — рэмінісцэнцыя барочных валют. Прызматычныя аб’ёмы вежаў з’яўляюцца толькі элементамі надзвычай тоўстай сцяны галоўнага фасада, якую яны раскрапоўваюць. Унутры іх знаходзяцца прасторныя маршавыя лесвіцы.

За невялікімі варыяцыямі архітэктанічныя прынцыпы фармаўтварэння міхалішскага і клецкага касцёлаў вельмі падобныя. Аналагічную трохчасткавую структуру мае неф кафалікона, перакрыты цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі на падпружных арках, якія апіраюцца на шырокія пілоны-пілястры. Больш адметных рыс у алтарнай частцы, вонкавы выгляд якой не адпавядае яе ўнутранай арганізацыі, што даволі незвычайна. Алтарная частка клецкага касцёла ступеньчата складаецца з прамавугольнага прэсбітэрыя з алтаром на плоскай тарцовай сцяне, за якім размешчана паўкруглая апсіда, прыстасаваная пад закрыстыю. Другая закрыстыя, прамавугольнай формы, як звычайна, размешчана з паўночнага боку прэсбітэрыя. Пад абедзвюма закрыстыямі знаходзяцца крыпты для ганаровых пахаванняў клірыкаў, якія карысталіся ў дамініканцаў асаблівай павагай стасункова з братамі-міранамі.

Да разглежданых помнікаў па шэрагу параметраў далучаецца касцёл св. Казіміра ў Стоўбцах, на сённяшні дзень цалкам зруйнаваны, які таксама належаў ордэну дамініканцаў. Яго першая фундацыя была ажыццёўлена 23 красавіка 1623 г. тым жа кашталянам мінскім Аляксандрам Сангушкам і яго жонкай Зоф’яй з Зяновічаў. Дарэчы, яны былі таксама фундатарамі касцёла дамініканцаў у Мінску, што сведчыць пра іх асаблівую прыхільнасць да гэтага ордэна. Іх першы касцёл у Стоўбцах, асвечаны пад тытулам св. Марыі Магдалены, відавочна, драўляны, быў спалены шведамі падчас ваенных дзеянняў у сярэдзіне XVII ст. Новы, мураваны касцёл кансекраваны 14 снежня 1675 г. суфраганам віленскім Мікалаем Слупскім. Такім чынам, гэты касцёл крыху ранейшы за клецкі і пры іх рэгіянальнай блізкасці (паміж мястэчкамі каля 50 км), прыналежнасці аднаму ордэну стаў у чымсьці ўзорам для апошняга.

Краязнаўцы звычайна адзначаюць, што касцёл дамініканцаў у Стоўбцах пабудаваны ў “гатыцкім стылі”, хоць гэта зусім не адпавядае сапраўднасці. Яго аблічча, зноў жа, толькі імітуе суровы дух сярэднявечча. На самай справе ён уяўляў сабою трохнефа-

7

вую базіліку, а гэтая аб’ёмна-прасторавая кампазіцыя ў беларускім сакральным дойлідстве з’явілася толькі ў эпоху барока. Аднак бакавыя нефы падзелены на асобныя капэлы, што вылучае кампазіцыйна прастору цэнтральнага нефа, які працягваў прамавугольны прэсбітэрый з плоскай тарцовай сцяной. Прамавугольная форма прэсбітэрыя, магчыма, — адна з адметнасцей храмабудаўніцтва ордэна дамініканцаў, што абумоўлена, на нашу думку, прынцыповай секулярызацыяй стылістыкі адрозна ад храмабудаўніцтва прыхільнікаў крывалінейных барочных форм езуітаў, з якімі дамініканцы сапернічалі і дыспутавалі па канфесійных пытаннях.

8

9

10

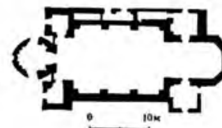
Але велічны алтар, аформлены вялікім архітэктурным ордэрам, ствараў у інтэр’еры барочную закругленасць і кампазіцыйную завершанасць.

Закрыстыі абапал прэсбітэрыя зроблены ў адну лінію з алтарнай сцяной і бакавымі нефамі, што надае плану ўсяго збудавання форму прамавугольніка, у які ўваходзяць і чацверыковыя аб’ёмы вежаў на галоўным фасадзе. З гэтага прамавугольнага перыметра вылучаецца толькі квадратная ў плане ж купальная капліца з паўднёвага боку прэсбітэрыя, з самага пачатку прызначаная для захавання мошчаў славутага прыёра гэтага кляштара Фабіяна Малішэвіча, памерлага ў 1644 г. і пазней кананізаванага.

Пра першапачатковы выгляд галоўнага фасада касцёла св. Казіміра ў Стоўбцах можна меркаваць толькі гіпатэтычна. У 1868 г. тады ўжо парафіяльны касцёл быў перададзены праваслаўным і перабудаваны пад царкву. Пры гэтым над масіўнымі прызматычнымі аб’ёмамі вежаў, падзеленымі прафіляванай цягай на ўзроўні карніза бакавых нефаў (у выніку чаго верхні чацверык стаў вышэйшы за ніжні), пабудавалі яшчэ адзін ярус чацверыкоў, накрытых пукатымі купаламі з цыбулепадобнымі галоўкамі. Дах цэнтральнага нефа зрабілі ніжэйшым і, верагодна, змянілі форму франтона на паўцыркульны “какошнік”. Над дахам узвялі два несапраўдныя купалы на глухіх драўляных барабанах. Адначасова змянілі купал капліцы св. Фабіяна, астанкі якога пахавалі ў 1867 г. на мясцовых могілках, і прыбудавалі прытвор. Кампазіцыю збудавання пасля гэтага ўвянчалі ажно 6 псеўдарускіх цыбулепадобных галовак. У 1921 г. храм быў вернуты каталікам і рэкансекраваны пад тытулам св. Фабіяна. Пры гэтым была праведзена яго рэстаўрацыя: зняты ўсе псеўдарускія напластаванні, аднак пытанне пра аднаўленне аўтэнтычнасці галоўнага фасада засталося адкрытым, як вынікае з фотаздымка 1930-ых гадоў. На ім відаць, што адна з вежаў зноў накрыта традыцыйным пакатым чатырохсхільным шатром, а другая — псеўдабарочным купалам-“банькай”, захаваны і незвычайны паўцыркульны франтон. Усё гэта сведчыць пра тое, што рэстаўратары былі на раздарожжы. На нашу думку, фасад стаўбцоўскага касцёла дамініканцаў мусіў быць шмат у чым падобны да клецкага касцёла таго ж ордэна.

Надзвычайную мастацкую каштоўнасць меў цудоўны інтэр’ер святыні, у аздабленні якога выразна спалучаліся рысы сталага і позняга барока. Магутная дынамічная пластыка стукавых алтароў, якіх у касцёле было 9, вялікі архітэктурны ордэр, мажорная паліхромія, фігурныя ляпныя кесоны скляпенняў суседнічаюць з вытанчанай манахромнай пластыкай амбона ў стылі ракако. З фотаздымкаў Віленскага Таварыства аматараў навук відавочна, што сакральнае начынне касцёла дапаўнялася геральдычнай і вайсковай эмблематыкай. У ім знаходзіўся тыповы “сармацкі” партрэт фундатара А.Сангушкі ў аблямоўцы пышнага ракайльнага картуша з штучнага мармуру — цікавы ўзор мастацкай эвалюцыі і зберажэння традыцый. Найбагацейшую стукавую аздобу меў купал капліцы св. Фабіяна, што сваімі матывамі нагадваў капліцу касцёла св. Казіміра ў Вільні работы архітэктара Вазаў Канстанціна Тэнкалі. У 1960-ых гадах, пасля шматгадовага занядбання, касцёл быў зруйнаваны. Разам з ім мы страцілі выдатны твор беларускага барока ў архітэктуры і манументальна-дэкаратыўным мастацтве.

Звернем увагу на тое, што сярод вылучанай намі групы касцёлаў няма культавых збудаванняў ордэна езуітаў, архітэктурна-мастацкі вобраз якіх фарміраваўся ў рэчышчы больш артадаксальнага, “класічнага”, “італьянізаванага” барока. У “сармацкую” групу ўваходзяць пераважна касцёлы кляштараў аўгусцінцаў і дамініканцаў. Характэрна, што гэтыя ордэны маюць шмат агульнага: абодва яны “жабрацкія”, трымаюцца статутаў, якія прыпісваюцца св. Аўгусціну. Асноўным відам місіянерскай дзейнасці абодвух ордэнаў гістарычна быў “клопат пра душы”, пашырэнне адукацыі найперш сярод сярэдніх слаёў насельніцтва (а гэта ў Рэчы Паспалітай была шляхта), тады як езуіты ў азначаны перыяд ахоплівалі сваёй



11

6 Міхалішскі касцёл аўгусцінцаў. Інтэр’ер.
7 Міхалішскі касцёл аўгусцінцаў. Фрагмент інтэр’ера.
8 Ішчалнаўскі касцёл. Скульптурная кампазіцыя “Архангел Міхаіл перамагае д’ябла”.
9 Ішчалнаўскі касцёл. Амбон.
10 Засвірскі касцёл і кляштар кармелітаў. 1713–1714 гг. Фота В.Буто.
11 Міхалішскі касцёл аўгусцінцаў. План.

дзейнасцю найперш арыстакратычныя колы — магнатэрыю, а ордэн францысканцаў, наадварот, — бяднейшае насельніцтва. Статут ордэна св. Дамініка, прынятаы ў 1216 г., хоць і патрабаваў ад законнікаў зароку беднасці, але забараняў фізічную працу, якая б замінала іх навуковым, выкладчыцкім і прапаведніцкім заняткам. Такія патрабаванні былі магчымыя толькі пры пэўнай абжытасці, забяспечанасці ордэна, які прымаў ахвяраванні. Тое ж датычыць і вельмі старажытнага ордэна кармелітаў, які з XV ст. падзяліўся на 2 кангрэгацыі: кармелітаў старажытных правіл і кармелітаў босых, што таксама давалі абяцанне беднасці.

Троіцкі касцёл пры кляштары кармелітаў старажытных правіл у Засвіры (сучасны Мядзельскі раён) фундаваны ў 1714 г. Хрыстафорам і Ядвігай Зяновічамі (гэты шляхецкі род ужо вядомы нам па ранейшых фундацыях). Троіцкі касцёл рэгіянальна блізкі да касцёла аўгусцінцаў у Міхалішках — адлегласць паміж імі каля 20 кіламетраў. Відавочна, што гэта, як і агульнасць статутных прынцыпаў, адбілася на мастацкім аблічы пазнейшага засвірскага касцёла, які мала чым адрозніваецца ад папярэдніка. У ім больш яскрава выяўлены прыкметы барока: паўкруглая апсіда прэсбітэрыя аб'яднана агульным дахам з асноўным аб'ёмам, неф падзелены на 3 часткі, але не пілонамі-контрфорсамі, а ступеньчата-слаістымі пілястрамі. На жаль, аўтэнтычнае мураванае скляпенне кафалікона не захавалася — ён перакрыты драўляным корабавым скляпеннем. Галоўныя фасады абедзвюх святынь амаль ідэнтычныя — у засвірскім крыху больш высокія верхнія чацверыкі вежаў, а шатры завершаны барочнымі "банькамі". Уваходная крухта, зноў жа, вырашана ў выглядзе выцягнутага, завершанага паўкружжам барбакана, каб надаць збудаванню суровае аблічча рыцарскага замка. Але гэта ўжо не ўводзіць у зман — даследчык архітэктуры Заходняй Беларусі М.Маралёўскі характарызуе засвірскі касцёл як барочны, "са шляхетным фасадам", нібы адчуваючы яго еднасць з сарматызмам.

Яшчэ адзін узор "сармацкага" барока, амаль цалкам ідэнтычны разгледжаным, — фарны касцёл у Навагрудку. Ён заснаваны ў гонар Усіх Святых вялікім князем Вітаўтам у 1395 г., неўзабаве пас-

12

ля афіцыйнага хрышчэння Літвы па каталіцкаму абраду. У ім у 1422 г. кароль Ягайла вянчаўся з беларускай княжнай Соф'яй Гальшанскай. Як выглядаў першы будынак касцёла, невядома. Ёсць звесткі, што ён да 1712 г. быў драўляны ці часткова драўляны. Ад таго часу ацалелі мураваныя фрагменты — тры бессістэмна скампанаваныя гранёныя гатычныя капліцы з нервюрнымі скляпеннямі і каляровымі вітражамі, "у волаў апраўленымі".

Краевугольны камень існага муравананага касцёла асвечаны 14 ліпеня 1719 г. каад'ютарам віленскага біскупа Мацеем Анцутам. Ім жа ў 1723 г. касцёл кансэкраваны пад тытулам Божага Цела. Вядома, што святыню ўзводзілі мясцовыя будаўнікі-муляры: Якуб Бокша, Юры Урлоўскі, Андрэй Шарэцкі, Юры Стапкоўскі. Цалкам будаўніцтва закончана ў 1740 г. Пазней касцёл неаднаразова рамантаваўся, а ў 1857 г. па загаду міністра ўнутраных спраў Расійскай імперыі быў закрыты, пасля чаго стаў інтэнсіўна разбурацца. У 1906 г. храм вернуты католікам, а ў 1921—1923 гг. рэстаўраваны.

Пры будаўніцтве касцёла старыя мураваныя капліцы былі тактоўна ўлучаны ў яго агульную кампазіцыю. Дзеля гэтага ўся масіўная сцяна галоўнага фасада, разам з важкімі прызматычнымі вежамі, значна ссунута адносна восі сіметрыі нефа кафалікона, каб закрыць фрагменты старажытнай будовы. Гэты прыём, выкарыстаны ў збудаванні "сармацкага барока", выкрывае ролю ў ім фасада як тэатральнай заслоны, што закрывае ад гледача рэальную кампазіцыю і стварае ўражанне сівой даўніны, рамантычнай эпохі гістарычнага варварства. Сцэны нефа і роўнай з ім па вышыні паўкруглай апсіды прэсбітэрыя аб'яднаны агульнай цягай прафіляванага карніза, якая падзяляе галоўны фасад на высокую ніжнюю частку і магутны трохвугольны атыкавы франтон паміж невысокімі верхнімі чацверыкамі вежаў, накрытымі пакатымі шатрамі. Дарэчы, тут вышыня франтона мусіць быць большай, чым у папярэдніх помніках з-за асіметрычнага размяшчэння сцяны фасада, каб закрыць вільчык даху і стварыць уражанне ўяўнай сіметрыі ўсяго збудавання.

Касцёл пры кляштары кармелітаў босых у Глыбокім больш знакаміты тым, што пасля перабудовы ў 1735 г. ён стаў першым творам новай архітэктурна-мастацкай стылявой плыні — віленскага барока. Фундацыі кляштара кармелітаў і касцёла Сэрца Ісуса ажыццёўлены ў 1636, 1639, 1640 і 1642 гг. тагачасным уладальнікам часткі мястэчка ваяводам мсціслаўскім Язэпам Корсакам, які завяшчаннем 1643 г. перадаў ордэну сваю ўласнасць. Вядома, што касцёл пачалі будаваць яшчэ пры жыцці фундатара, які пахаваны ў яго крыпце, а завяршылі будаўніцтва, як лічаць, да 1654 г. Такім чынам, вынікае, што гэтая святыня найбольш ранняя з разгледжаных. Аднак падчас руска-польскай вайны сярэдзіны XVII ст. Глыбокае доўгі час было занята рускім войскам; у 1661 г. пад ім адбылася бітва паміж польска-літоўскім войскам на чале з С.Чарнецкім і рускім на чале з І.Хаванскім, і мястэчка было спалена. Глыбокае моцна пацярпела таксама ад пажару ў 1700 г. Усё гэта, на нашу думку, магло адбіцца і адбілася на часе пабудовы касцёла і яго архітэктурнай стылістыцы. Ён уяўляе сабой трохнефавую базіліку з трансептам, прамавугольным прэсбітэрыем і сіметрычнымі закрыстыямі, дзе ўсе аб'ёмна-прасторавыя часткі дакладна ўкампанаваны ў строга прамавугольную планавую схему, як у стаўбцоўскім касцёле дамініканцаў. Да плоскай усходняй алтарнай сцяны прылягае адзін з карпусоў кляштара, які, напэўна, будаваўся адначасова з касцёлам, бо прынамсі над ім узведзены прызматычныя чацверыковыя вежы з пакатымі шатрамі, што фланкавалі алтарную частку касцёла, завершаную трохвугольным франтонам. Стылістыка алтарнай часткі цалкам адпавядае "сармацкаму барока". Такія ж вежы першапачаткова фланкавалі і галоўны фасад касцёла, ствараючы агульную чатырохвежавую кампазіцыю збудавання, якую звычайна генетычна звязваюць з абарончымі храмамі беларускай готыкі.

12 Партрэт фундатара Аляксандра Сангушкі.
13 Фарны касцёл у Навагрудку. Фота В.Буто.
14 Клецкі касцёл дамініканцаў, перабудаваны пад царкву. Здымак пачатку XX ст.

У 1735 г. касцёл кармелітаў у Глыбокім перабудаваны паводле праекта славутага віленскага архітэктара І.Х.Глаўбіца. Гэтая падзея мела фундаментальнае значэнне для фарміравання віленскага барока ў касцёльнай архітэктуры. Галоўны фасад атрымаў зусім новую стылістыку. Над масіўнымі ніжнімі чацверыкамі старых вежаў узвялі некалькі ярусаў, што скарачаюцца ўгору па вышыні і памерах плана. Такая "тэлескапічная" структура візуальна забяспечвае вежам асаблівую стромкасць і ўзнёсласць. Формы вежаў і франтона паміж імі набылі пластычнасць і ажурнасць, дзякуючы фігурным абрысам праёмаў, шматлікім раскрапоўкам, слаістым пілястрам, разарваным і хвалістым карнізам. Адпаведна было зменена і ўбранне інтэр'ера, а касцёл нанава кансэкраваны суфраганам віленскім Юрыем (Мацеем?) Анцутам.

Двухпавярховы кляштар, "у квадрат мураваны", акрамя манаскіх келляў, меў канвікт, школу "свецкую", бібліятэку на 2,5 тысячы тамоў, шпіталь, аптэку са складам лекаў, лабараторыю і цэлы комплекс гаспадарчых памяшканняў. Кляштар закрыты ў 1865 г., а ў 1892 г. разабраны два яго крыла — фасаднае і з боку возера. Касцёл у 1875 г. перабудаваны пад праваслаўную царкву; над дахам узвялі несапраўдны купал з цыбулепадобнай галоўкай. У 1921 г. касцёл вернуты католікам, а ў 1932 г. рэканструяваны. Зараз у ім праваслаўная царква Народзін Багародзіцы. Пад гэтым тытулам помнік улучаны ў "Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі", што адлюстроўвае яго складаны гістарычны шлях.

Як сціхальнае рэха сармацкага барока гучыць архітэктурны вобраз фарнага Троіцкага касцёла ў Ішчалне (сучасны Шчучынскі раён), пабудаванага ўжо ў перыяд самага росквіту віленскага барока, у 1755—1758 гг., па фундацыі харунжыя гродзенскага Язэпа Валы. Першая фундацыя яго Андрэем Вайновічам датуецца 1514 г. Архітэктурнае вырашэнне касцёла паўтарае асноўныя кампазіцыйныя характарыстыкі сваіх папярэднікаў: трохчасткавы неф кафалікона, роўнавысокая з ім 5-гранная апсіда, сіметрычна размешчаныя закрыстыі і чацверыковыя вежы на галоўным фасадзе падкрэслена спрошчаныя і архаізаваныя. Але атыкавы франтон мае ўжо больш пластычныя абрысы, а вежы накрыты своеасаблівымі пукатымі шатрамі. Двухсветлавая ўнутраная прастора перакрыта драўляным корабавым скляпеннем, як у засвірскім касцёле. Спараныя пілястры карынфскага ордэра, што раскрапоўваюць сцены, сведчаць, што раней аўтэнтычнае мураванае скляпенне апіралася на спараныя падпружныя аркі — элемент позняга барока. Найбагацейшая стукавая аздоба інтэр'ера вызначаецца надзвычайнай экспрэсіяй і ўсхваляванасцю, нават крыху хваравітай нервовасцю ракайльных форм, што кантрастуе з суровасцю і важкасцю архітэктурных мас збудавання.

Мастацтвазнаўчы аналіз паказвае, што згаданыя помнікі каталіцкага сакральнага дойлідства Беларусі наіўна характарызаваць як гатычныя або рэнесансавыя, як гэта звычайна рабілі краязнаўцы. Але гэта і не "найчысцейшае, найпякнейшае барока", як сцвярджаў гісторык культуры М.Маралёўскі, што можа датычыць толькі пышнага аздаблення інтэр'ераў касцёлаў. У іх агульную архітэктоніку, безумоўна, закладзена эстэтычная канцэпцыя барока, але перапрацаваная ў кантэксце сарматызму. Падставай для ўзнікнення "сармацкага барока" ў архітэктуры як культурна-гістарычнай з'явы стаўся цэлы комплекс перадумоў. Гэта і нацыянальна-патрыятычны светапогляд, рыцарскі дух шляхецкага саслоўя, узмоцнены трагічнымі выпрабаваннямі шматпакутнага стагоддзя, толькі трэць якога прайшла без войнаў. Гэта — і ідэйна-місіянерская скіраванасць шэрага каталіцкіх ордэнаў, іх клопат пра душы і адукацыю менавіта вольных і "можных" прадстаўнікоў грамадства, пераважна шляхты. Гэта і традыцыі мясцовага дойлідства, якое генетычна захоўвала сярэдневяковы аскетызм і лапідарнасць форм, імкненне будаваць адпаведна свайму "небу і звычаю". Гэта і мабільнасць, рухомасць, шматварыянтнасць эстэтыкі барока з яго тэатралізацыяй мастацкага ўспрымання, гульнёй кантрастаў, рацыяналізмам канструкцыйных і кампазіцыйных вырашэнняў, канфесійна-ідэалагічнай праграмнасцю.

Сармацкае барока ў архітэктуры Беларусі, нягледзячы на архаічнасць, спрошчанасць яго мастацкіх сродкаў, на наш погляд, нельга атаясамляць з "нізавым" барока, якое назіраецца ў выяўленчым мастацтве. У манументальным дойлідстве, дзе кожнае збудаванне сацыяльна знакавае, не можа быць спантанных, выпадковых мастацкіх праяў — усе яны строга дэтэрмінаваны патрабаваннямі грамадства, яго эканамічным і палітычным станам. Ад класічнага італьянізаванага барока сармацкае барока адрозніваецца не толькі і не столькі секулярызацыяй стылістыкі, колькі светапоглядам заказчыка, арыентаванага на нацыянальныя духоўныя каштоўнасці.

13

14

Гліна набывае дух

(Лакальныя асаблівасці беларускай народнай керамікі)

Вольга УГРЫНОВІЧ

Кожны рэгіён мае свае, непаўторныя асаблівасці. Сукупнасць рэгіянальных, сацыяльных, утылітарных, тэхналагічных вытворчых фактараў адбіваецца і на мастацкіх вартасцях ганчарнага посуду. Таму, разглядаючы дэкаратыўныя асаблівасці вырабаў, лепш паспрабаваць ахапіць увесь складаны спектр узаемасувязяў.

Ганчарныя вырабы сіняўскіх ганчароў

Гэта пераважна прадукцыя некалькіх вёсак: Ганявічы, Забалотнікі, Масцілавічы, Рудкі і Сіняўка. Яшчэ ў канцы XIX ст. тут працавала каля 500, а ў 1937—1939 гадах — 197 ганчароў. Можна заўважыць сувязь з традыцыяй вырабу грубаляпнога посуду і нават прасачыць этапы рэканструкцыі ганчарнага кола. Прадукцыя сіняўскіх ганчароў карысталася попытам далёка па-за межамі сваёй акругі і была ў асаблівай пашане сярод вяскоўцаў. Прадавалі вырабы на базарах у Сіняўцы, Астравечы, Ляхавічах, Мядзведзічах, Ганцавічах, Клецку, Цімкавічах, Баранавічах, Снове, Нясвіжы. З асаблівым задавальненнем гліняны посуд набывалі непасрэдна ў вёсках, калі яго прывозілі самі ганчары. Гліняны гаршчок найчасцей мянялі на гаршчок зерня. Зрэдку частку прадукцыі мянялі на сена або прадавалі за грошы. Збывалі посуд і оптам гандлярам у Нясвіж, дзе яго пакрывалі палівай і прапаноўвалі ўдвая даражэй. Увосень больш куплялі гаршкі, увесну — лахані, вазоны і гладышы, летам — цёрлы. На рынку ў Баранавічах, Снове, Нясвіжы, Клецку рабы посуд сіняўскіх ганчароў канкураваў з паліванымі вырабамі з Ясенца, Міра, Івянца, з чорнаглянцаванай прадукцыяй з Пружанаў і Слуцка, з гарадзянскай маляванай керамікай. Сіняўскія вырабы вылучаліся сваім знешнім выглядам — яны былі простыя і лёгкія па форме, з рабым, гарманічным па колеру дэкорам, які атрымліваўся ў выніку гартавання. Але іх цанілі галоўным чынам за тэхнічныя паказнікі — хімічную ўстойлівасць, механічную трываласць, лёгкую вагу, зручнасць і практычнасць у карыстанні.

У асноўным гэта была кераміка побытавага прызначэння (гаршкі, гладышы, лаханкі, макотры, вазонікі, кубачкі, невялічкія гладышы для казінага малака, кветнічкі). Вельмі рэдка, але ўсё ж рабілі да посуду вушкі і накрыўкі. Усе вырабы, апроч вазонаў, гартаваліся, а спецыяльна для яўрэяў гаршкі і міскі рабілі "сінімі". Посуд быў і зусім маленькі, і сярэдніх памераў, і вялікіх — да 10 літраў. Памеры посуду залежалі ад памераў печаў, колькасці сямейнікаў, ад звычаяў. Самым хадавым быў посуд ад двух да пяці літраў.

На мастацкія і практычныя якасці керамікі ўплывалі спосаб фармоўкі, абсталяванне і прылады, пластычныя якасці матэрыялу, паслядоўнасць і рэжым вытворчасці. Сыравіну для вытворчасці майстры знаходзілі ў мясцовых радовішчах гліны. Гліну капалі ў Ганявічах, Масцілавічах і на "селішчы" за Сіняўкай у лесе ў самую сухую пару года. У верхніх слаях ("верхніцы", "агынцы", "перасцёле") трапляўся мергель, таму стараліся капаць глыбей — "грунтовую" гліну на глыбіні ад 2 да 4,5 метра. Прывезеную гліну, каб ачысціць ад смецця, кідалі ў спецыяльна прыгатаванае для гэтага месца. Назапашвалі з разлікам, каб хапіла на ўвесь год. Перад фармоўкай неабходную колькасць (з трох кошыкаў атрымліваецца каля 80—90 вырабаў на 2-3 літры) каля сутак размочвалі ў вадзе. Пасля чаго гліну перамешвалі і дадавалі "жарствы" (перапаленага, бітага, прасеянага каменю)[1]. Жарству дадавалі ў суадносінах: на 3 кашы гліны 1 кош жарствы[2]. Гліну тапталі нагамі, да пяці разоў раскатвалі ў "блінец", падсыпалі жарству і падлівалі ваду да таго часу, пакуль гліняная маса не рабілася дастаткова вільготнай і аднароднай па складу. Маса і прыёмы фармоўкі вырабаў цесна ўзаемазвязаны з канструкцыяй і прынцыпам вярчэння ганчарнага станка. Кола рабілі з цвёрдых парод дрэва, часцей з дубу. На лапату з нерухомай воссю ("спень") насаджвалі вярчальную частку, што складалася з верхняга і ніжняга тарцоў (кола), нерухома замацаваных шасцю спонамі (спіцамі). Кола прыводзілася ў рух нагой "пад сябе". Такая канструкцыя мае малую інерцыю. Калі жарства чаплялася за рукі, майстар хутка спыняў кола, што засцерагала вырабы ад разрыву. Такая канструкцыя кола зручная яшчэ і тым, што яго заносілі ў хату толькі падчас працы і ставілі бліжэй да святла ў любым зручным для працы месцы. Уся вытворчасць посуду — прыгатаванне гліны, фармоўка, сушка, абпальванне — адбывалася ў хаце. Перад фармоўкай ганчар адразаў драўляным нажом кавалак неабходнага памеру, добра размінаў яго ў руках і збіваў у камяк. На сярэдзіну кола падсыпаў попелу ці дробнага пяску і ўпэўненымі ўдарамі далоні замацоўваў край камяка на сярэдзіне кола. Крыху паварочваючы кола адной рукой, кулаком другой рукі ён прабіваў у цэнтры камяка поласць і падціскаў яе па краях, рыхтуючы ўнутранае дно будучай пасудзіны. Потым на тры пальцы правай рукі намотваў ільняны шматок (каб не сцерці скуру аб жарству), левай нагой раскручваў станок, дзвюма рукамі спосабам тачэння цэнтраваў, потым рабіў венца і выцягваў форму пасудзіны. Увесь час трэба было сачыць, каб жарства не парвала сценку, а калі такое здаралася, то залепліваў дзірку і працягваў фармоўку. Паверхня адфармаванага вырабу загладжвалася драўляным нажом. У канцы выраб асцярожна падразаўся пад дно. Потым ганчар здымаў адфармаваную рэч з кола і пачынаў працу над новай. Падчас тачэння ён увесь час змочваў рукі ў вадзе (каб гліна не прыліпала). На фармоўку вырабу вопытны майстар затрачваў 5-6 хвілінаў. Пасля таго як вырабы крыху падстывалі, ганчар зноў іх праглядаў, замазваў дзірачкі, выраўніваў і ставіў на сушку. Праз некалькі дзён ізноў праглядаў і пераварочваў. Яшчэ праз некалькі дзён ужо сухія формы ставілі на гарачую печ, дзе яны высыхалі канчаткова.

"Рабая" кераміка з в. Ганявічы.

Абпальвалі посуд у звычайнай "рускай" печы са скляпеннямі крыху вышэй звычайных. На адзін абпал у печы змяшчалася да 100—120 гаршкоў. Палілі добра высушанымі смалістымі яловымі карчамі. З вечара крыху прапальвалі печ, выграбалі вуголле і складалі посуд для прагрэву на ноч. Раніцай посуд хутка выстаўлялі з печы і рабілі насціл. Для гэтага на дно па даўжыні клалі каменне ў два аднолькавыя па вышыні рады або сырыя асінавыя цурбаны ("падзёнкі"). Упоперак, каб хутка не прагарэлі, клалі радамі хваёвыя плашкі. На насціл ставілі дагледжаны і добра падсушаны посуд. Унізе — гаршкі і гладышы, паверх — міскі і макотры. Меншая па памеру пасудзіна ўстаўлялася ў большую. Калі печ была напоўнена, ганчар запальваў смалякі і засоўваў іх пад насціл у самыя далёкія куты. Няспешна ўздымаючы агонь, паступова дадаваў дровы ў самы канец. Калі посуд самага далёкага рада чырванеў, насціл, на якім ён знаходзіўся, прагараў, а вырабы асоўваліся, агонь вялі пад наступным радам і гэтак далей — пакуль не асоўваўся апошні рад. Тэмпература ў печы дасягала прыблізна 800-900 °С.

Вядзенне агню патрабуе спрыту і майстэрства. Недапалены посуд слаба гучыць, хутка псуецца. Завялікая тэмпература крывіць вырабы. Калі агонь падымаць вельмі хутка і рэзка, то пасля абпалу можна дастаць з печы толькі аскабалкі. Увесь працэс абпалу займаў каля чатырох гадзін. Незадоўга да канца абпальвання рыхтавалі "луг" (брагу, закваску, квас). Крыху жытный мукі разбоўтвалі і запарвалі вадой з попелам (часам дадавалі мыла, а ў Азарычах, Засецці "луг" рабілі з расолу буракоў ці капусты).

Драўлянай качаргой хутка даставалі з печы яшчэ чырвоную пасудзіну, паласкалі ў гэтым "лузе" і ставілі прасушвацца на дошкі (каб не падгарэла падлога). Такім чынам, арганічныя дамешкі выгаралі і надавалі паверхні рабы, "пярэсценькі" выгляд (калі "луг" гусцейшы — плямы атрымліваліся больш інтэнсіўныя, калі радзейшы — меншыя). Вазоннікі выстаўлялі адразу на дошкі, без паласкання. Для стварэння сіняга посуду ў печ з выпаленым посудам закідвалі 4-5 паленцаў сырой асіны і наглуха замуроўвалі. Адчынялі толькі пасля ахаладжэння. Потым абпалены посуд разбіралі па формах.

Каляровая гама керамікі падкрэслівае фактуру і форму вырабаў. Шэра-попельная, з рознымі адценнямі чырвонага колеру гліна, фактура вырабаў маляўніча спалучаюцца з цёмна-карычневымі плямамі рознага кшталту, якія падкрэсліваюць форму. За гэты прыродны дэкор, што ўпрыгожвае паверхню, пасудзіны атрымалі назву "рабыя".

[1] Звычайна гэта перапаленыя камяні з сялянскай лазні, ці "падзёнкі", на якія стаўляўся насціл пры абпальванні посуду. Перапаленае каменне разбівалі ў ступах і прасейвалі.

[2] Сіняўская гліна даволі тлустая і падчас сушкі дае вялікую ўсадку. Каб паменшыць усадку і павялічыць тэрматрываласць, у неабходнай колькасці дадавалі жарству. Калі жарствы было больш, чым трэба, вырабы маглі даць цеч. Пры замене жарствы пяском у вырабах знікаў звон.

Дыскаграфія

"Талака". Песні пра Беларусь на вершы Леаніда Пранчака. МС. "Ковчег", 09998. (р) 1998.

Дачакаўшыся выхаду аўтарскага магнітаальбома знанага беларускага паэта Леаніда Пранчака, шматлікія прыхільнікі сучаснай нацыянальнай эстраднай песні здолеюць нарэшце пачуць яго лепшыя творы ў выкананні лепшых беларускіх спевакоў. Сапраўды, тут мы сустракаемся з народным артыстам Беларусі Анатолем Ярмоленкам, заслужанымі артыстамі Валерыем Дайнекам, Якавам Навуменкам, Мікалаем Скорыкавым, з Інай Афанасьевай, Святланай Суседчык, Валерыем Разанавым, Дзмітрыем Смольскім і Алесяй, з салістамі (былымі і цяперашнімі) Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі пад кіраўніцтвам Міхаіла Фінберга. Усе выканаўцы добра вядомыя шырокаму колу слухачоў, ды і песні трывала ўвайшлі ў нашае жыццё. Іх даўно можна лічыць беларускай эстраднай класікай. Таму відавочна, што гэты магнітаальбом будзе карыстацца заслужаным поспехам.

Бясспрэчна, цэнтральнае месца сярод запісаў належыць песні "Талака", якая сталася неафіцыйным гімнам буйнейшых беларускіх святаў песні. Добрая аркестравая аранжыроўка годна дапаўняецца маладымі галасамі салістаў Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі, розныя тэмбры надаюць кожнай частцы песні самастойны выразны сэнс. Пачуцці дабрыні, урачыстасці, вялікага сяброўства адчуў у вершаваных радках і таленавіта ўвасобіў у музыцы кампазітар Ігар Палівода.

Акрамя "Талакі" відавочную мастацкую важкасць і глыбіню мае яшчэ адна песня на верш Л.Пранчака — "Каля Чырвонага касцёла" (нездарма гэты верш быў вынесены складальнікамі на вокладку альбома). Песня, поўная чыстай шчымлівай тугі і смутку, разам з тым перадае дзівосную атмасферу надзеі, пяшчоты, прыгажосці. Выразнасць кожнага слова нясе ў сабе музыка (кампазітар Л.Захлеўны); гукі флейты своеасаблівым узвышаным лейттэмбрам яднаюць характо радкоў верша і пранікнёнасць мелодыі:

"Каля Чырвонага касцёла
На флейце ты іграла сола.
І покуль музыка гучала —
Яна мяне з табой вянчала..."

Здаецца, твор не адбыўся б, калі б не знайшлося выканаўцы, здольнага ўвасобіць далікатна намаляваць вобраз "восеньскага" кахання, якое бласлаўляла "дабрадзейная Алёна". Шматлікія сэнсавыя адценні музыкі і слоў па-майстэрску ўвасобіліся ў выкананні Валерыя Дайнекі. Цудоўны тэмбр яго голасу вабіць, прымушае слухаць песню зноў і зноў.

Разам з песнямі на вершы Л.Пранчака мы маем выдатную магчымасць здзейсніць дзівоснае падарожжа па старажытных гарадах Беларусі. І кожны музычны "прыпынак" вабіць уласным непаўторным каларытам, выклікае захапленне слухачоў. Гімнічны і урачыста-велічны "Родны Мінск" змяняецца краявідамі Нясвіжа, які светла і радасна зіхаціць сузор'ем першых сняжынак ("Над Нясвіжам — снягі...", музыка Змітра Яўтуховіча); срэбранымі кроплямі сустракае Віцебск ("Віцебскі дождж"); лірычнымі фарбамі і спакоем аздоблены "Астроўна" і "Гародня" (Ігар Палівода); самотна і велічна гучыць споведзь "Нямігі" (Эдуард Ханок).

Узоры зухаватых, з пругкім танцавальным рытмам песень, стылізаваных пад народныя ("Чужацкія коні", "Дранікі", "Даставай, Язэп, гармонік"), ствараюць кантраст лірычным выказванням ("Я вярнуўся дамоў", "Беларуская самота", "Мамін голас").

Калі казаць пра альбом увогуле, ён атрымаў лірычнае гучанне, бо амаль усе песні — гэта лірычныя маналогі, пранікнёныя і крыху самотныя. Магчыма, у гэтым можна ўбачыць асобу Леаніда Пранчака — паэта-рамантыка, мастака, які марыць пра звычайнае чалавечае шчасце, чакае разумення і ўвагі ад нас, слухачоў.

Застаецца выказаць шкадаванне, што касета "Талака", выдадзеная фірмай "Ковчег", мае зусім невялікі тыраж.

Яўгенія МАЦКЕВІЧ.

Падзеі, факты, інфармацыя

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Афіцыйна

✔ Савет Міністраў Рэспублікі Беларусь прыняў рашэнне аб наданні статуса нацыянальнага Дзяржаўнаму акадэмічнаму рускаму драматычнаму тэатру імя М.Горкага. Цяпер афіцыйная назва тэатра — Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М.Горкага.

✔ III Усебеларускі фестываль нацыянальных культур сёлета пройдзе ў Гродне ў канцы мая — пачатку чэрвеня. Браць удзел у свяце будзе каля 750 прадстаўнікоў усіх 16 нацыянальных культурных аб'яднанняў, зарэгістраваных у Беларусі.

✔ Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускі інстытут праблем культуры і Цэнтр па рабоце з адоранымі дзецьмі і таленавітай моладдзю аб'явілі конкурс дзіцячага малюнка і камп'ютэрнай графікі "Карнавал казак". Праводзіцца ён у сетцы Internet па адной з WEB-старонак Беларускага інстытута праблем культуры. Вынікі будуць падведзены ў сакавіку. Узрост удзельнікаў — ад 6 да 18 гадоў.

Званні

✔ Ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь" за значны ўклад у развіцё беларускага мастацтва і высокае выканальніцкае майстэрства Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь нададзена вядучаму майстру сцэны аркестра творчага аб'яднання "Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь" Генадзю Царову.

✔ За значны ўклад у развіццё беларускага мастацтва і высокае выканальніцкае майстэрства Указам Прэзідэнта краіны ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь" нададзена артысту балета вышэйшай катэгорыі Дзяржаўнага ансамбля танца Рэспублікі беларусь Сяргею Станкевічу.

✔ Загадчыку музычнай часткі Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра Ірыне Цвятковай Указам Прэзідэнта краіны за значны ўклад у развіццё беларускага мастацтва і высокае выканальніцкае майстэрства нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь".

Памяць

✔ У канцы снежня мінулага года ў студэнцкім гарадку Белдзяржуніверсітэта быў адкрыты помнік святой заступніцы нашай Еўфрасінні Полацкай. Скульптар — Ігар Голубеў, архітэктар — Віктар Ягадніцкі. Адліты помнік у скульптурным прадпрыемстве "Таварыства Іваноўскага".

✔ У памяшканні Сенненскага краязнаўчага музея ў канцы мінулага года адкрылася карцінная галерэя імя Уладзіміра Гоманава. Мастак актыўна садзейнічаў заснаванню галерэй у Мазыры, Нясвіжы, Лідзе, а вось на радзіме не паспеў. Гэта за яго зрабілі блізкія і сябры. Сям'я творцы перадала галерэі больш за пяцьдзесят жывапісных твораў.

Фестывалі

✔ II Міжнародны фестываль малюнка глухіх дзяцей "Свет, у якім мы жывём" прайшоў у Гомельскім Доме культуры глухіх. У свяце мастацтва ўдзельнічалі юныя мастакі Беларусі, Казахстана, Расіі, Украіны, Францыі, Шатландыі.

✔ "Рэнесанс гітары" — такую назву мае міжнародны фестываль інструментальнай музыкі. Ён прайшоў у канцы мінулага года ў Гомелі шосты раз. Акрамя беларусаў у свяце бралі ўдзел музыканты і кампазітары з Галандыі, Польшчы, Расіі, Украіны, Швейцарыі, Югаславіі.

Выстаўкі

✔ У канцы мінулага года ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва прайшла персанальная выстаўка работ скульптара Міхаіла Канцавога, прысвечаная 50-годдзю з дня ягонага нараджэння.

✔ У Цэнтры маладзёжнай творчасці ў Брэсце ў канцы мінулага года прайшла выстаўка "Беларускія матывы", на якой былі прадстаўлены каля тысячы твораў розных жанраў выяўленчага мастацтва. Іх аўтары — школьнікі з розных куткоў Брэстчыны.

✔ 3 мастакі творчага аб'яднання "Верасень" з нагоды дзесяцігадовага юбілею сваёй творчай суполкі ў снежні мінулага года ў цэнтральнай зале Рэспубліканскай карціннай галерэі паказалі лепшае, што створана за дзесяць гадоў. Лепшае вызначаў кожны мастак сам. Крытыкі і мастацтвазнаўцы сцвярджаюць, што экспазіцыя атрымалася. Сярод тых, хто браў удзел у паказе, — Л.Шчамялёў, А.Кішчанка, А.Кашкурэвіч, Г.Паплаўскі, У.Пашчасцеў, К.Ціхановіч, Ю.Зайцаў, С.Волкаў, Н.Сустава, Н.Паплаўская...

✔ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) у снежні мінулага года была разгорнута выстаўка-прэзентацыя Міжнароднай гільдыі жывапісцаў (МГЖ). У склад беларускага аддзялення МГЖ уваходзіць 30 мастакоў і мастацтвазнаўцаў, сярод іх — Б.Казакоў, Г.Паплаўскі, У.Кожух, А.Кузняцоў, В.Касцючэнка, С.Малішэўскі, М.Бушчык і інш.

✔ У мастацкім цэнтры "Жыльбел", што ў Траецкім прадмесці сталіцы, у снежні мінулага года прайшла выстаўка твораў мастака Георгія Скрыпнічэнкі. Экспазіцыя складалася з сарака твораў. Як адзначала адна з рэспубліканскіх газет, "кожная карціна майстра — гэта глыбокі філасофскі твор, прачытаць які дапамагаюць вобразы-сімвалы, гратэскныя прыёмы вырашэння кампазіцый, дзе класічны рэалізм і тонкае пісьмо спалучаюцца з буйствам фантазіі і смелымі выяўленчымі сродкамі".

✔ У Дзятлаве ў мясцовым гісторыка-краязнаўчым музеі ў канцы мінулага года была разгорнута экспазіцыя работ мінскага мастака Аляксандра Квяткоўскага. Усе творы адлюстроўваюць сустрэчы мастака з Дзятлаўшчынай праз невялікую вёсачку Гудні.

✔ У канцы снежня мінулага года ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адкрылася выстаўка японскага мастацтва, на якой экспанаваліся паветраныя змеі і ваўчкі. У канцы студзеня бягучага года змеі і ваўчкі "прапісаліся" ў гісторыка-археалагічным музеі ў Гродне.

✔ У грамадска-культурным цэнтры Гомельскага аўтарамонтнага завода ў канцы мінулага года прайшла выстаўка мастацкай фатаграфіі Зіновія Шэгельмана "Родныя вобразы". Яна ўваходзіць у цыкл мерапрыемстваў "Культура не мае межаў". Сорак два здымкі ўвайшлі ў экспазіцыю персанальнай выстаўкі майстра для паказу ў Беларусі. Фотамастак апошнім часам жыў у Ізраілі.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Barys Buryan. **"An Attempt at Solving the Theatrical Phenomenon of Rastsislaw Yankowski"** (p. 2).

Having enumerated the roles played by R.Yankowski at the Gorky Russian Theatre, the author of the publication remarks that this enumeration alone gives an idea of the actor's unlimited creative horizons, and he insists that his hero is a real artist. What he means is that apart from the talent implied in the definition of "an actor", the word points to his innate enhanced sense of the aesthetics of the text. The article is dedicated to the 70th anniversary of R.Yankowski, People's Artist of the Republic of Belarus, People's Artist of the USSR.

Tattsiana Arlova. **"Woe From the Tender Heart"** (p. 5).

What harm Mikalai Pinihin has done to theatrical Belarus still needs to be considered. One thing, however, is obvious: he has not deserved his own theatre yet. Besides, he has fallen out of favour with the authorities. He triumphed at a number of state stages, realized a few small projects, made a sensation in Moscow and finally settled down in the leading theatrical company of St. Petersburg. And here is Pinihin again in Minsk turning to the prose of yesteryear — Nikolai Karamzin's Poor Liza.

Andrei Akhmetshyn. **"Twelve Days in the Capital City"** (p. 9).

Last summer the Brest Theatre of Drama and Music performed in Minsk for twelve days. The capital's public, "spoilt" by the performance of popular theatrical groups and stars of the stage, did not hurry to see the productions of the Brest company. But the theatre hall was not empty. The repertoire of the guest performances comprised the works of Beaumarchais, Turgenev, Fredro, Karatkievich, etc.

Valiantsina Tryhubovich. **"Nostalgia For Grandeur"** (p. 13).

In the early 70s, a group of students of graphic art found themselves for the first time in the township of Halshany. They were attracted by the cosy and quiet corner of Belarus, which became a place of meditation. Years after, they felt the importance of their first meeting and began to come back to Halshany from time to time. There, at the branch of the Belarus National Art Museum, they who had come to this place in the 70s displayed their works last July—September.

Larysa Finkelshtein. **"Brama.. Since the End of the Millennium.."** (p. 16).

In the headline is the name of the last exhibition (or probably a series of the last) in this millennium, which logically starts a chain of discussions of this time in art and the art of this time. All the exhibits of the show convincingly reflect in contemporary art the conception of the Brama (Gate) Gallery, which has for nearly ten years been looking for and finding new art at the junction of easel-painting and decorative art.

Ales Davydchyk. **"Watch the Bird, or Cartier-Bresson's Angel"** (p. 23).

He used to say that photography is an instant grasp of the rhythm, surfaces, lines and tinges of reality. He also used to say that reason, heart and eyesight have a date in the camera's viewfinder...

Dzmitry Padbiarezski. **"Each One Sings the Way They Can"** (p. 26).

Having got an opportunity in 1999 to attend a few song festivals (Slavonic Bazaar in Vitsiebsk, Slavonic Bazaar in Kiev, Golden Hit in Mahiliow), the author tries to make some comparisons which touch upon various aspects of these song festivals' life. No doubt, some of his judgements are subjective. But after all, it is the sum total of many subjective views of the events that creates on the whole the objective picture of what was really happening.

Volha Labachewskaya. **"Will Weavers From Africa Come to Vitsiebsk?"** (p. 31).

Exhibition sales of the works of folk art have become a good tradition at the Slavonic Bazaar song festival in Vitsiebsk. Several interviews deal not so much with the achievements of folk masters as with what could be done today for a more fruitful development of folk art.

Dzmitry Sliapovich. **"The Orchestra Is an Instrument of Many Timbres"** (p. 34).

Uladzimir Darokhin is one of those Belarusian composers for whom it is the orchestral, the timbre aspect that plays a special role in the composition and carries the main emotional and semantic load. This feature can be traced throughout the whole of his creative work. We offer some thoughts about the peculiarities of U.Darokhin's Third Symphony.

Haliya Fatykhava. **"My Wood and My Meadow, and My Father's Home..."** (p. 37).

The exhibition named "The Earth Under the White Wings" (May 1999, Republican Art Gallery, Minsk) was to determine the author of the best work. The winner's name is Ivan Rei, Honoured Art Worker of Belarus.

Albert Awchynnikaw. **"Limited Space"** (p. 40).

"Limited Space" was the name of the exhibition of the works of Mikola Awchynnikaw, an artist from Maladziechna, in the Swedish town of Strengnas last October.

Sviatlana Niemahai. **"The Heir of the Musical Traditions of the Glorious Family"** (p. 41).

Last year at the end of November, for the second time Belarus was visited by Andrzej Zalusski — a direct heir of the author of the famous polonaise Farewell to the Motherland. The visit was connected with the publication of his book The Time and Music of Michal Kleofas Oginski, which was published by the Minsk "Four Quarters" publishing house.

Aliaksei Kawka. **"Mikalai Papow: the Director's Belarusian Archive"** (p. 43).

His artistic life in the history of our theatre is not devoid of brilliant moments, which is proved even by the concise article on Mikalai Aliaksandravich Papow in the Theatrical Encyclopedia (vol. 4, M., 1965). But, unfortunately, it says nothing about the important period of the master's stage biography connected with his work in Minsk (1925—1926) as the artistic director of the Yanka Kupala National Theatre.

Tamara Habrus. **"Sarmaty Baroque in the Architecture of Belarus"** (p. 45).

The author arrives at the conclusion: "Sarmaty baroque in the architecture of Belarus, despite the archaicism and simplification of its artistic means, must not be identified with the "low" baroque, which can be observed in visual arts. Monumental architecture, where each building is socially significant, cannot have spontaneous, random artistic manifestations — all of them are strictly determined by society's requirements, its economic and political situation. It differs from the classical Italianized baroque not so much in the secularization of stylistics as in the world outlook of the customer, who is orientated to the national spiritual values."

Volha Uhrynovich. **"Clay Acquires Spirit"** (p. 52).

The publication is subtitled Local Peculiarities of Belarusian Folk Ceramics. This issue deals with Siniavka ceramics.

Yawheniya Matskievich. **"Discography"** (p. 53).

An appraisal of the new Belarusian record Taloka (Community) — songs about Belarus to Leanid Pranchak's verses.

* * *

The issue carries the artistic life news of Belarus for the last months of the past year and the first few days of the new year, pages of the calendar for February, advertising.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў насуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і зверстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 19.01.2000. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,67. Тыраж 756. Зак. 2997.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 54.)

✔ У канцы мінулага года Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі запрасіў на выстаўку работ мастака Васіля Пачыцкага "Гербарый доктара Кляйна". Мастак адзначыў, што гэты праект з'яўляецца альтэрнатыўнай гуманітарна-мастацкай акцыяй, якая выходзіць за рамкі сучаснага мастацтва ў ягоным традыцыйным разуменні і мэта якой — падвесці свайго роду вынік узаемадзеянню чалавека з навакольным светам.

✔ У Доме тэхнічнай і мастацкай творчасці вучнёўскай моладзі (Гродна) у канцы мінулага года прайшла выстаўка фотаработ М.Далецкага (Польшча), З.Шмітца (Германія) і беларуса Я.Казюлі.

Прэм'еры

✔ У Гродзенскім абласным драматычным тэатры 22 снежня мінулага года адбылася прэм'ера драматычнай паэмы Аляксея Дударава "Чорная Дама", у аснове якой ляжыць гісторыя кахання Барбары Радзівіл і польскага караля Жыгімонта Аўгуста II. Рэжысёр пастаноўкі Валерый Мазынскі.

Экран

✔ Снежань мінулага года быў юбілейным для беларускага кіно — яму споўнілася 75 гадоў. У дні святкавання юбілею адбыліся адразу тры прэм'еры беларускіх кінематаграфістаў — мастацкай стужкі "Рэйнжэр з атамнай зоны" (Беларусь, Расія) рэжысёра Вячаслава Нікіфарава, хранікальна-дакументальнай "Рух зямлі" Станіслава Гайдука і мультыплікацыйнай "Дзіўная вячэра на куццю" Ірыны Калюковай.

Старонкі календара: люты 2000

30 гадоў таму, у лютым 1970 года, быў створаны **Дзяржаўны тэатр музычнай камедыі Рэспублікі Беларусь.**

4

70 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Міхайлавіча Міхеенкі**, беларускага самадзейнага разьбяра па дрэву.

5

70 гадоў з дня нараджэння **Расціслава Іванавіча Янкоўскага**, артыста Дзяржаўнага акадэмічнага рускага драматычнага тэатра Беларусі, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР.

7

75 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Іванаўны Сторажавай**, рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі.

8

190 гадоў з дня нараджэння **Івана Фаміча Хруцкага** (1810—1885), беларускага і рускага жывапісца.

11

80 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Васільевіча Рудзько** (1920—1998), беларускага цымбаліста, заслужанага артыста Беларусі.

12

90 гадоў таму адбылася **Першая беларуская вечарына** ў Вільні, арганізаваная А.Бурбісам.

14

200 гадоў з дня нараджэння **Валенція Мельхіёравіча Ваньковіча** (1800—1842), беларускага жывапісца, прадстаўніка рамантызму,

95 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Іосіфавіча Дзядзюшкі** (1905—1978), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР.

15

185 гадоў з дня нараджэння **Канстанцыя Фядзецкага** (1815—1865), акцёра, антрэпрэнёра. Працаваў на беларускай сцэне. Першым выканаў на мінскіх падмостках ролю Гараднічага ("Рэвізор" М.Гогаля, 1849).

18

85 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Самуілавіча Ганцэвіча** (1915—1986), беларускага графіка,

65 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Альбертавіча Картэса**, беларускага кампазітара, заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

19

110 гадоў з дня нараджэння **Казіміра Сваяка** (сапр. Канстанцін Стаповіч) (1890—1926), беларускага паэта, драматурга, публіцыста, каталіцкага святара, прадстаўніка клерыкальнага рамантызму.

21

165 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Восіпавіча Мікешына** (1835—1896) рускага рысавальшчыка і скульптара, творчасць якога звязана з мастацкім жыццём Расіі і Беларусі,

65 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Сцяпанавіча Аўсяннікава**, акцёра тэатра імя Янкі Купалы, народнага артыста Рэспублікі Беларусь, народнага артыста СССР.

23

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Мікалаевіча Ермалаева** (1910—1975), артыста балета, балетмайстра і педагога, народнага артыста Беларусі, народнага артыста СССР.

24

95 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Васільевіча Іванова** (1905—1966), беларускага кінаапeратара,

80 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Леанідавіча Андрэева**, рускага і беларускага артыста балета і балетмайстра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, заслужанага артыста Расіі.

25

100 гадоў з дня нараджэння **Льва Міхайлавіча Эльстона** (1900—1986), рускага і беларускага рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Карэліі,

65 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Анатольевіча Шыбнёва**, беларускага мастака.

26

90 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Паўлавіча Стагорскага** (Пяцігорскага) (1910—1987), віяланчэліста, педагога, прафесара, загадчыка кафедры Белдзяржкансерваторыі ў 1954—1962 гг.

27

110 гадоў з дня нараджэння **Фёдара Аляксандравіча Мадорава** (1890—1967), рускага і беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, народнага мастака Расіі,

95 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Канстанцінавіча Сеўрука** (1905—1979), беларускага жывапісца і графіка,

60 гадоў з дня нараджэння **Віктара Міхайлавіча Лук'янава**, беларускага мастака.

28

75 гадоў з дня нараджэння **Івана Цімафеевіча Бабаедава**, беларускага жывапісца,

60 гадоў з дня нараджэння **Марата Рыгоравіча Клімава**, беларускага мастака манументальна-дэкаратыўнага мастацтва.

Віктар Альшэўскі. Кветкі для мужчыны. Сальвадору Далі прысвячаецца. Алей, 1999. 100x110.

600 руб.

1'2000

МАСТАЦТВА

Індэкс 74958

Віктар Альшэўскі. Начная рыбалка. Алей, 1999. 40x40.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 1. 1—56.